Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/lillustrationetl00baya

# L'ILLUSTRATION ET LES ILLUSTRATEURS

SOCIÉTÉ ANONYME D'IMPRIMERIE DE VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE
Jules Bardoux, Directeur.

ÉMILE BAYARD

# L'ILLUSTRATION
ET LES
# ILLUSTRATEURS

OUVRAGE ORNÉ DE VIGNETTES DES PRINCIPAUX ARTISTES
ET DE PORTRAITS PAR L'AUTEUR

AVEC UNE PRÉFACE
De M. HENRY HAVARD
INSPECTEUR GÉNÉRAL DES BEAUX-ARTS

PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

1898

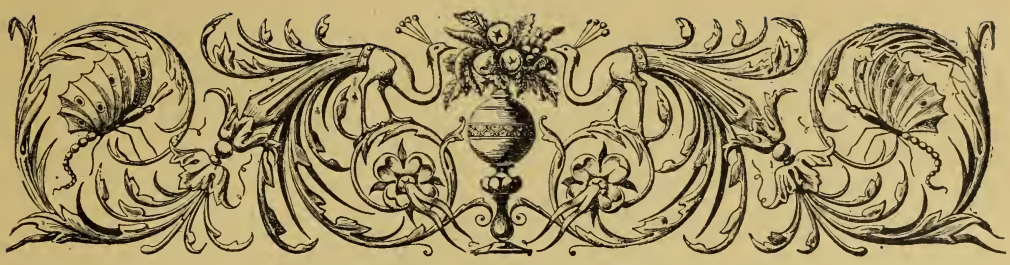
*A la mémoire de mon Père*

**ÉMILE BAYARD**

*Je dédie ce livre, dans un double hommage d'admiration et d'affection.*

*ÉMILE BAYARD.*

Octobre 1897.



# PRÉFACE

Je viens de lire tout d'un trait, et avec un extrême plaisir, ce volume consacré aux illustrateurs de nos livres et de nos journaux d'art, écrit sans prétention par le fils d'un de nos dessinateurs les plus éminents et les plus aimés, et dédié par l'auteur à la mémoire de son père. Et quoique un peu blasé sur ce genre de lectures, j'ai éprouvé je ne sais quelle joie de l'esprit, quelle émotion du cœur, à voir tourbillonner pendant quelques heures autour de moi ce bataillon sacré d'artistes connus, choyés, dont les œuvres, jadis vivement attendues, dévorées des yeux dès qu'elles étaient parues, ont égayé nos premiers ans, charmé notre jeunesse et distrait, presque jusqu'au seuil du tombeau, ceux qu'un bienveillant caprice des dieux a fait amoureux des beaux dessins et des bons livres.

Aussi est-ce un bien vif et bien cordial remerciement que j'adresse ici à Émile Bayard, pour le soin qu'il a pris de faire revivre, au moins un instant, ces illustrateurs ingénieux, curieux, chercheurs, à l'imagination féconde, au crayon intarissable, dont quelques-uns se sont fait de grands noms dans d'autres branches de l'art, et qui dans un passé chaque jour

plus lointain, non seulement nous charmèrent par leur aimable talent, mais nous caressèrent parfois de leur amitié joyeuse et de leur affection partagée.

Comment, en parcourant ces pages, ne pas se transporter un instant, par la pensée, dans ce petit hôtel de la rue Chateaubriand où Jean Gigoux, chaque dimanche, aimait à réunir autour de sa table hospitalière les plus fidèles de ses amis? Comment, au fil de ces causeries intimes, ne pas entendre vibrer de nouveau, dans le silence de la mémoire, la parole colorée et traînante de ce brave et cher Français? Comment lire le nom de cet admirable poète qui fut Gustave Doré, sans se souvenir des mélancoliques confidences de ce grand artiste, que ses succès comme illustrateur ne purent jamais consoler de ses insuccès comme peintre? Vous avez parlé de Henri Pille, mon cher Bayard, de Pille qui hier encore nous égayait de ses lazzi franc-comtois. Vous avez connu sa peinture, ses dessins. Saviez-vous qu'à ses heures il « taquinait aussi la muse »? J'ai là devant moi, sous mes yeux, un sonnet sorti de sa plume, qu'entoure un dessin hollandais plein de saveur et d'humour. Et votre bien-aimé père, mon cher Émile Bayard, ce père, ne le niez pas, qui fut la cause première et directe de ce livre, grâce à vous je l'ai revu en ce jour où, vous ne l'avez pas oublié, il nous avait réunis, à la veille de partir pour ce douloureux voyage qui devait lui être si fatal.

Que de souvenirs évoqués en quelques pages, tristes sans doute, car la « mort importune », comme l'appelle le poète, a fait autour de nous de cruelles trouées ; et doux aussi, car ils nous reportent aux temps heureux des luttes, du journalier combat, à l'époque déjà éloignée où il fallait conquérir ses grades, et, au milieu de cette phalange héroïque de collaborateurs amis, essayer de se concilier la bienveillante attention du public, notre maître à tous!

Donc ils sont tristes et doux, ces souvenirs, et mêlés également d'une pointe de patriotique fierté, car la revue est brillante. Les Devéria, les Johannot, Raffet, Charlet, Bellangé, Bida, Meissonier, Bertall, J.-J. Grandville, Edmond Morin, Riou, Vierge, Philippoteaux, Scott et ceux dont j'ai déjà tracé les noms. Certes, il y a là de quoi défier toute concurrence étrangère. Quel pays pourrait se vanter d'avoir produit, dans un genre qu'à tort on prétend inférieur, une pareille réunion d'artistes et d'un si grand talent? Voilà qui suffit à montrer que la France n'a pas dégénéré, elle qui depuis Jacques Callot jusqu'à Eisen, depuis Ficquet jusqu'à Joseph Vernet, avait déjà enregistré à son actif — laissez-moi jouer sur les mots — tant d'« illustrations » glorieuses.

Eh bien, malgré l'éclat de cette réunion que vous auriez pu rendre plus brillante encore, en y convoquant plus largement Gavarni, Nanteuil, Morel-Fatio, Henri Monnier, Hédouin et quelques autres; malgré la conscience que vous avez apportée à analyser le talent, le génie spécial de ces artistes supérieurs, je vous en ai d'abord un peu voulu de n'être pas remonté plus haut, beaucoup plus haut dans le passé, et de n'avoir pas évoqué le magistral souvenir de ces enlumineurs (*illuminatores,* comme on les appelait) de notre magnifique Moyen Age, qui, illustrateurs sans pareils, ont couvert de miniatures exquises les vieilles chroniques de nos pères, nos héroïques chansons de geste, et surtout les livres de piété de nos vénérables aïeules. Depuis la Bible de Théodulfe et l'Évangéliaire de Charlemagne jusqu'au missel d'Anne de Bretagne; depuis le Sacramentaire de Drogon, évêque de Metz; depuis la Bible offerte par le comte Vivien à l'empereur Charles le Chauve, et le Sacramentaire d'Autun, où les figures en or s'enlèvent sur un champ d'azur, jusqu'au bréviaire du cardinal Grimani, orgueil de Venise, et au merveilleux livre d'heures d'Étienne Chevalier, que de purs chefs-d'œuvre de goût, de finesse,

d'élégante ingéniosité, de savante et naïve distinction, sont sortis de ces ateliers du Moyen Age!

Quel charme pour l'esprit, quel régal pour les yeux! Et n'allez pas croire que ce soit le besoin « d'archéologuer » qui me fasse évoquer ces incomparables ouvrages. L'étude de ces pages admirables n'est pas sans se rattacher à votre sujet. Chacune de ces délicieuses images nous prouve que bien des siècles avant l'invention de l'imprimerie, de la gravure en taille-douce, de la xylographie même, nous autres Français, nous avions déjà dans le sang cette science, cette passion de l'Illustration qui depuis lors, devenue héréditaire, s'empare de nous, pour ainsi dire, dès le berceau.

Enfant, je fus jadis exilé comme toi,
Pour avoir, comme toi, barbouillé des figures.

Qui dit cela? Victor Hugo dans son *Art d'être grand-père;* Victor Hugo, que vous n'avez eu garde d'oublier parmi les illustrateurs de notre temps. Ainsi nous sommes illustrateurs de naissance, par atavisme, et nos arrière-grands-parents l'étaient déjà. Ils griffonnaient instinctivement des illustrations en marge des documents les plus austères. Vous a-t-on dit que le seul portrait à peu près authentique que nous possédons de Jeanne d'Arc a été tracé par un greffier distrait sur la marge d'un des interrogatoires de la sereine martyre? Savez-vous que le document le plus précis concernant l'armement des croisés partant pour délivrer les Lieux Saints, nous est fourni par un griffonnage tracé sur le bord d'un manuscrit latin de la Marciana, et qu'enfin à la Bibliothèque de Bourgogne un croquis enfantin « illustrant » un autre manuscrit, nous révèle le costume des Brabançonnes au seizième siècle?

Ces curieux griffonnages montrent que toutes les époques ont compté des illustrateurs plus ou moins expérimentés. Leur histoire, si elle était

possible, serait passionnément intéressante, et celle de nos miniaturistes plus encore. Vous n'avez entrepris ni l'une ni l'autre, et vous avez bien fait.

Qui ne sut se borner ne sut jamais écrire.

La part que vous nous présentez aujourd'hui est assez belle, la « tranche » (pour me servir d'un vocable adopté par le snobisme littéraire) est assez succulente pour que l'on se déclare satisfait. L'autre étude, celle que j'indiquais à l'instant, qui partirait des manuscrits pourpres de Charlemagne, rehaussés d'une chrysographie éclatante, pour aboutir à l'illustration imprimée, demande la vie d'un homme.

Vous êtes encore au début de votre carrière. Nous aurons donc le temps de reparler de ces choses, et, si le destin le permet, *quibusdam aliis*. Aujourd'hui, il s'agissait de présenter ce livre au public et de vous souhaiter la bienvenue dans le monde des Lettres. Voilà qui est fait! A chaque jour suffit sa tâche.

HENRY HAVARD.

# AVANT-PROPOS

Nous nous sommes surtout attaché, dans ce livre, à décrire *une époque* de l'Illustration. Les artistes que nous avons essayé de dépeindre sont pour la plupart décédés, les autres semblent se reposer maintenant de leur carrière justement couronnée de succès.

On comprendra la difficulté qu'il y a de traiter de l'œuvre des dessinateurs actuels sans avoir attendu que la consécration définitive des temps lui ait été donnée; d'autre part, la production présente des illustrateurs progresse, se métamorphose dans des phases de recherches ou d'innovations dont les résultats ne peuvent être loyalement analysés de nos jours.

De plus, les illustrateurs de livres à notre époque se manifestent tout différemment de ceux qui nous occupent ici; l'eau-forte, la pointe sèche, la lithographie, leur servent tour à tour comme moyens d'exécution; la classification de ces artistes présente par là même des obstacles réels, que l'exiguïté de notre cadre nous commande d'examiner plus tard.

E. B.

# LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTISTES CITÉS

Adam (Victor).
Anastasie.
Andrieux.
Aubin (Saint-).
Bar (de).
Baron.
Bartollozi.
Bayard (Émile).
Beaumont (de).
Bellangé (H.).
Benett.
Bertall.
Bida.
Bocourt.
Bodmer (Karl).
Boulanger (Gustave).
Brion.
Callot.
Cassagne.
Charlerie (de La).
Charlet.
Chifflart.
Chodowicki.
Choffart.
Cicéri.
Clerget.
Dargent (Yan).
Daumier.
Debucourt.
Delacroix.
Desenne.
Devéria (Achille).
Devéria (Eugène).
Doré (Gustave).
Duplessis-Bertaux.
Durand (Godefroy).
Eisen.
Fatio (Maurel).
Feyen-Perrin.
Fragonard (Th.).
Français.
Gavarni.
Gerlier.
Gérôme.
Giacomelli.
Gigoux (Jean).
Gilbert.
Girodet.
Granville.
Gravelot.
Grévin.
Gros.
Hubert.
Jacques (Ch.).
Janet-Lange.
Johannot (Alfred).
Johannot (Tony).
Jundt.
Lambert (Eug.).
Lami.
Lancelot.
Lançon.
Lemude (de).
Leroux.
Lix.
Marie (Adrien).
Meissonier.
Metzmacher.
Monnier (H.).
Moreau le Jeune.
Mouilleron.
Nanteuil (Célestin).
Neuville (A. de).
Noël (Jules).
Penne (O. de).
Philippoteaux (F.).
Pigal.
Pille (H.).
Pinguili.
Raffet.
Riou.
Rixens.
Ronjat.
Schuler (Th.).
Scott (H.).
Thorigny.
Valentin.
Vierge (Daniel).
Wattier.
Worms.

# L'ILLUSTRATION ET LES ILLUSTRATEURS

## I

### DE L'ILLUSTRATION. — LES PRÉCURSEURS. — ÉTUDE GÉNÉRALE.

L'illustration a pris à travers les temps une importance considérable. L'attirance, de jour en jour croissante chez le public, pour les images évocatrices du texte a fait se multiplier les publications illustrées dans des proportions notoires.

Le roman, les journaux hebdomadaires ou quotidiens, la mode même, sont aujourd'hui ornés de dessins. Les livraisons illustrées se répandent de plus en plus; le moindre texte, en un mot, réclame ses images.

Les efforts les plus grands furent, en effet, tentés de nos jours pour le développement de cet art spécial qui répond aussi exactement au goût du public; les chefs-d'œuvre anciens réapparurent constellés de gravures, dans cette seconde vie que les dessinateurs en vogue leur donnèrent.

Les éditions de luxe, les tirages restreints, furent essayés avec succès.

L'illustration demeure longtemps incomprise, dans sa manifestation d'art spécial : son caractère vénal lui fut injustement reproché par les peintres,

ainsi que la rapidité souvent excessive de sa production, qui, disaient-ils, anéantissait les efforts nécessaires de conception et d'exécution.

Cette bifurcation, ce changement de formule choisis par les dessinateurs avec des vues différentes de celles des peintres fut longtemps un sujet de discorde. Querelle mesquine de deux arts se disputant un coin d'idéal à propos d'une voie différemment choisie!

La hiérarchie des genres avait pesé sur lui, dit M. Béraldi en parlant de Morin ; c'était du petit art, du journalisme, du dessin au jour le jour : le millésime de l'année, le retour du mois de mai, la Noël, les mois culinaires, les boissons, etc. ; cela traînait sur les tables de café. On regardait le nouveau dessin, on disait : *Comme c'est joli !* et, la semaine écoulée, on allumait le feu avec le chiffon de papier déjà sali. D'ailleurs on était sûr que la semaine suivante apporterait un, deux, dix dessins aussi jolis, plus jolis.

« ... Or, c'est la qualité d'art qui avec le temps classe les œuvres, et la hiérarchie des genres cesse d'être un obstacle... Voyez plutôt : c'est dans les caricatures d'une laideur souvent exaspérante qu'on a été prendre Daumier pour le classer justement un maître dessinateur ; c'est du *Charivari* qu'on a tiré Gavarni pour le proclamer un grand peintre de mœurs ; c'est dans les albums lithographiques qu'on a trouvé Raffet, l'homme de génie de la peinture militaire ; c'est par les illustrations de journaux qu'on jugera Morin comme l'un des artistes les plus exquis du dix-neuvième siècle. »

Ce que dit M. Béraldi au sujet de Morin, de Raffet, de Gavarni, de Daumier, pourrait s'appliquer aussi à bon nombre de grands dessinateurs que nous allons étudier, dont les œuvres se classeront avec le temps. La plupart des productions des artistes que nous analyserons ici, prodiguées à tous vents, dans les feuilletons, les journaux, les romans et les mille feuilles illustrées courantes, feront plus tard, sans nul doute, la joie des collectionneurs, qui ne s'attarderont pas à de vains jugements au delà de la seule impression d'art qu'ils éprouveront. L'art, après tout, ne peut-il pas se manifester où bon lui semble, pourvu qu'il brille ?

L'illustration, qui fit ses premiers pas sur la même route que celle des peintres, est un art qui cependant exige des études toutes particulières. — Mêmes lieux communs seulement en ce qui concerne les règles immuables de composition et d'effet.

Les maîtres dessinateurs préconisent la mémoire visuelle, qu'ils considè-

Fac-similé d'une nielle de Maso Finiguerra, *l'Adoration des mages*, d'après l'épreuve originale de la Bibliothèque nationale, une des plus anciennes gravures que l'on connaisse.

rent comme l'élément le plus important pour exceller. Les croquis rapides en tous lieux développent l'imagination et *meublent* le cerveau.

Ces avantages particuliers sont nécessaires et même indispensables aux dessinateurs, dont la variété constante dans le travail exige la souplesse et l'abondance des documents cérébraux les plus divers, les seuls souvent qu'ils puissent consulter, étant donnée la rapidité de leur production.

Le dessinateur, de plus, ne connaît pas de procédé spécial; son talent s'exerce à la fois sur tous les papiers, sur le bois, au lavis, au crayon, à la plume... Cette indépendance, cette fantaisie, ne sont-elles pas tout artistiques?

Dès l'année 1475, c'est-à-dire depuis les premières années de l'imprimerie, on voit apparaître un grand nombre d'éditions illustrées au moyen de la gravure sur bois.

Les sujets les plus divers sont traités à l'aide de ce procédé, portraits, lettres ornées, encadrements, fleurs, sujets religieux et autres. Puis la gravure sur métal ouvre des horizons nouveaux; le charme qu'elle apporte dès ses débuts sous le burin de Baccio Baletini la met quelque peu en faveur. Nous citerons de cet artiste les vingt planches gravées dont il orna la *Divine Comédie* publiée à Florence en 1481.

« Vers 1550, dit Vasari dans son livre sur la vie des artistes italiens, une femme avait posé un paquet de linge mouillé sur l'établi de Maso Finiguerra, célèbre orfèvre et ciseleur florentin, sans songer qu'il se trouvait là une planche prête à être niellée. Ce paquet étant resté quelque temps sur la planche, on fut fort étonné, en l'enlevant, de voir tout le travail de la gravure empreint avec fidélité sur ce linge humide.

« L'ingénieux Finiguerra, surpris, émerveillé même de cet effet, répéta sans doute cet essai avec le premier linge qui se trouva sous sa main. Réfléchissant ensuite que du papier humecté pouvait amener les mêmes résultats, quelques chiffons placés derrière son papier et la paume de la main lui auront suffi pour se convaincre de ce qu'on pouvait espérer d'une pareille découverte. Passant rapidement à un essai plus important, il aura remplacé ce linge par une étoffe de laine, dont les points plus élastiques firent entrer le papier plus fortement dans les tailles; à la paume de la main il dut ensuite substituer un rouleau de bois, au moyen duquel les deux mains procurent une pression plus forte et plus égale. Toujours est-il qu'on peut croire que c'est ainsi que fut inventée l'impression dite en taille-douce,

Composition allégorique dessinée et gravée par A. Dürer pour *illustrer* un ouvrage de son ami Pirkeimer (1520).

où l'empreinte est donnée par les tailles creuses. Bien avant qu'il fût question de gravures pour ce genre d'impression, des orfèvres très habiles tail-

laient la surface de certaines pièces d'orfèvrerie pour en faire ce qu'on est convenu d'appeler des *nielles,* c'est-à-dire des ciselures dont le creux, qui formait le dessin, était ensuite rempli d'une sorte d'émail noir particulier. On a retrouvé, au commencement de notre siècle seulement, quelques

Fac-similé d'une gravure d'une édition de Virgile de 1505.

épreuves des travaux de niellures qui peuvent passer pour les premiers essais d'impression en taille-douce. » (E. Muller, *Voyage à travers l'histoire et le langage.*) Nous reproduisons en fac-similé une de ces nielles, donnant une magnifique idée du talent de son auteur.

Les plus grands artistes ne rougissaient pas même de fournir des dessins aux xylographes employés par les imprimeurs.

Albert Dürer, notamment, dessina quinze planches pour une illustration de l'*Apocalypse* parue en 1498.

Nous citerons, parmi les ouvrages ornés d'images qui obtinrent le plus de succès, la *Chronique de Nuremberg*.

Cette œuvre encyclopédique, qui renfermait plus de deux mille planches gravées sur bois par Guillaume Pleydenwurg et Michel Walgmuth, parut de 1493 à 1500, simultanément à Nuremberg et à Augsbourg.

Fac-similé d'une gravure de la *Métallurgie* d'Agricola, publiée en 1555.

Puis la *Cosmographie* de Sébastien Munster, recueil du même genre, orné d'un grand nombre de vues panoramiques, de portraits, de costumes et d'armoiries, dont on compte dix-sept éditions au seizième siècle, sans compter les traductions qui en furent faites en français, en latin, en italien et en bohémien; la *Passion de Jésus-Christ* par Lucas Cranach, et une curieuse édition de Virgile.

Dès lors, encouragés par l'initiative artistique des plus habiles imprimeurs de ce temps, les Simon de Colines, les Plantin, les Koburger, les Alde, les Feyrabend, les Estienne, les Geoffroy Tory, les Jean de Tournes, les Pigouchet, la gravure sur bois prend un essor nouveau et sert presque définitivement à l'illustration des livres.

Avec le seizième siècle apparaissent Holbein dans sa *Danse des morts,* publiée à Lyon, puis Clein, Coriolano, Van der Bercht, Beatriget, Vestre, Amman...

Ce dernier, l'un des plus féconds dessinateurs de ce siècle, a laissé un très grand nombre d'œuvres très remarquables, parmi lesquelles nous citerons le *Térence,* une traduction allemande de Pline, l'*Anthologia gnomica,* la *Métallurgie* d'Agricola, la *Chronique turque,* etc.

Et puis Callot dans ses types si merveilleusement notés, synthétiques et spirituels.

A cette époque parurent les premiers recueils représentant l'histoire du costume, œuvres fort intéressantes de nos jours pour la reconstitution de l'habillement des différentes nations du monde.

Au dix-septième siècle, nouvelle apparition de la gravure au burin, que l'on paraît préférer pour l'embellissement des livres.

Les publications illustrées prennent dès lors un développement sensible et un caractère quelque peu spécial. Ce sont plutôt des œuvres contenant des images dont le texte n'est qu'explicatif, au lieu d'être expliqué par les figures.

Ce mode, tout différent de celui qui est adopté de nos jours, alors que les dessins tendent à interpréter strictement le texte, marque une étape curieuse à travers les multiples transformations de l'illustration.

Les publications qui suivent procédèrent de la sorte : la *Villa Albobrandina* et la *Villa Pamphilia,* dont les dessins sont dus à C. Cungio ; la *Galleria Giustiniana,* avec planches de Cornelis Blomaert; le *Cabinet de Reynst* (1661); les *Tableaux du temple des Muses,* tirés du cabinet de M. Favereau, commentés par l'abbé de Marolles (Paris, 1655).

D'autres ouvrages d'art furent également ornés de nombreuses gravures : le *Cabinet d'or de Cornelis de Bie,* avec portraits ; l'*Academia nobilissimæ*

Dessin de Callot (librairie Delagrave).

*artis pretoriæ* et les *Sculpturæ veteris admiranda,* enrichis de planches signées Rich. Collin, L. Hecknauer, Eimart le Jeune, Phil. Kilian, etc.

Les *Tabellæ selectæ ac explicatæ,* les *Imagines ex antiquis marmoribus* (Anvers, 1606), etc.

Les frères Pluvinel font paraître à cette époque des manuels d'escrime et

d'équitation ornés d'images parlantes qui rendent le texte presque inutile. La bibliothèque que les Pluvinel forment alors a conservé de nos jours une valeur documentaire devant laquelle les hommes de sport s'inclinent encore, en même temps qu'elle inaugure un moyen inédit d'enseignement par l'image.

L'usage des frontispices, lettres ornées et vignettes apparaît dans ce siècle ; une plus grande initiative est donnée aux artistes, qui sèment dès lors, de façon originale, leurs productions dans le texte.

Les traités religieux, les livres d'histoire, les œuvres scientifiques, réclament à leur tour l'imagination des dessinateurs.

Nous citerons Stefano della Bella, L. Gaultier, L. Cramberlano, Fr. Chauveau, Abraham Bosse, qui se distinguèrent dans cette forme nouvelle de leur art.

Ce dernier, d'une souplesse de talent remarquable, illustra notamment : l'*Imitation de Jésus-Christ* traduite en vers par P. Corneille, les *Heures* de Tristan l'Hermite, la *Pucelle* de Chapelain, l'*Ariane* et le *Clovis* de Desmarets.

Au dix-septième siècle appartiennent encore d'importantes publications scientifiques illustrées : l'*Académie de l'Espée* de Girard Thibault (Anvers, 1628), le *Blason des armoiries de tous les chevaliers de la Toison d'or,* le *Traité de l'architecture* (Paris, 1648), divers ouvrages d'histoire naturelle, un livre d'anatomie, etc.

Le dix-huitième siècle a laissé des recueils d'estampes d'une grande valeur documentaire. Citons, entre autres, *Versailles,* dont J.-B. de Monicart exalta les beautés avec le concours artistique de Madeleine Cochin, Q. Fonbonne, des deux Audran, Ant. Hérisset, Annibal Carrache ; le *Cabinet Crozat,* contenant des gravures de Ch. Dupuis, Ch. Duflos, Et. Fessard, J.-C. Flipart, Antoinette Larcher, F. Joullain, J. Houssard, etc. ; la *Galerie royale de Dresde* (1753), gravée par J. Folkema, B. Folino, Sim. Fokke, N.-G. Dupuis, etc.

Puis la *Galerie du président Lambert,* la *Galerie du comte de Bruhl,* la *Galerie de Dusseldorf,* le *Cabinet Choiseul,* la *Quadreria Medicea,* le *Mu-*

Frontispice du *Blason des armoiries de tous les chevaliers de la Toison d'or,* publié en 1632 par D. Clufflet, à Anvers.

*seum Capitolinum,* le *Musée Pio-Clementino,* les *Statues antiques et modernes,* le *Cabinet du marquis de Gerini,* la *Scola Italica picturæ* des Gavin-Hamilton, les pierres antiques gravées d'après les dessins d'Élisabeth-

Sophie Chéron ; la *Galerie de Versailles,* commencée par Ch. Simonneau à la demande de Colbert et continuée par Massé.

La *Galerie du Luxembourg,* par Nattier ; la *Galerie de l'archiduc Léopold,* gravée dans les ateliers de Téniers (Amsterdam, 1755) ; la *Galerie du Palais-Royal,* les *Antiquités d'Herculanum,* les *Vases étrusques* d'Hamilton ; les *Monuments de Rome ancienne,* les *Antiquités d'Athènes,* etc.

Puis vinrent des relations de voyages dont l'illustration, complément presque obligatoire du texte, s'imposa ; les ouvrages d'histoire et d'archéologie furent en grande partie ornés d'images.

Entre autres, le *Voyage de Naples et de Sicile* de l'abbé Saint-Nom brille par le talent que dépensèrent sans compter les artistes les plus habiles, parmi lesquels nous trouvons, au premier rang, Joseph Vernet.

Il en est de même du *Voyage pittoresque de la France* (1787), des *Antiquités de l'Inde,* de *l'Histoire et les Antiquités de Westminster* (Londres, 1727), de l'*Histoire du Languedoc,* etc.

Les œuvres littéraires sont également vivement recherchées à cette époque par le crayon des artistes ; il faut citer les *Amours de Daphnis et Chloé,* dont Philippe d'Orléans composa les vignettes ; le *Lutrin de Boileau,* dessiné par Moreau ; l'*Édition de Voltaire* du même ; les *Œuvres de Gessner* d'après Le Barbier ; les *Contes de fées,* illustrés par Marillier ; le *Roland furieux* avec des dessins de Gio.

Puis nous voyons successivement apparaître Oudry, Van Huysum, qui s'imposent dans des publications remarquables, dont l'excellente gravure des Cochin, des Ravenet, des Halkéma, fait ressortir les qualités d'élégance et d'esprit.

Les travaux scientifiques s'enrichissent également de dessins : Van Huysum en fit de nombreux pour l'*Histoire des plantes rares* de John Martyn (Londres, 1728) ; A. de Blois, avec le concours d'autres artistes, enrichit de planches explicatives les œuvres du célèbre chirurgien Fréd. Ruysch (Amsterdam) ; Felsing a gravé les planches de l'*Illustratio systematis de*

Dessin d'Annibal Carrache, tiré du recueil des *Cris et Types des rues de Bologne*, gravé et publié à Rome par J. Mitteli, en 1660.

*Linnoæ* de J. Miller; Gautier d'Agoty a participé à l'illustration en couleurs de grand nombre de travaux anatomiques.

Dès la fin du dix-huitième siècle nous voyons, en même temps que des albums de costumes, les premiers journaux de modes.

Une voie d'art industriel se trace dès ce moment à côté de celle qui n'avait jusqu'alors tenté les maîtres que par son caractère purement artistique.

Citons parmi ces premiers essais le *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises,* avec planches en couleurs, d'après Defraine (1785 et années suivantes), et un autre recueil périodique, le *Courrier moral et politique, ou Journal à figures,* paru à Berne de 1798 à 1800, avec planches gravées de Dunker.

Malgré les incessantes préoccupations et les divers bouleversements qu'occasionnèrent les guerres de l'Empire dans toute l'Europe, le commencement du dix-neuvième siècle fut marqué par d'importantes publications illustrées.

Au premier rang de ces productions, mentionnons le *Musée français,* dont les planches reproduisent les chefs-d'œuvre que Napoléon avait rapportés de ses conquêtes. Cet ouvrage est aujourd'hui fort rare; mais d'autres éditeurs s'emparèrent bientôt de l'idée qui l'inspira et le refirent dans des conditions presque identiques et à des prix plus accessibles.

La gravure au trait, procédé expéditif, mais sec et froid, fut longtemps en faveur; mais la lithographie, dont les débuts datent de la Restauration, donne aussitôt des résultats supérieurs par la richesse de ses tons, la douceur de ses modelés et la fidélité de ses reproductions.

Landon, Molini, se servirent de la gravure au trait pour l'exécution de leurs dessins.

Raffet, Decamps, Devéria, Charlet, Bellangé, Granville, Gavarni, Eugène Lami, les Johannot, précipitèrent par leur grand talent l'emploi de la lithographie.

De nos jours les dessinateurs sont fort nombreux; beaucoup de peintres, détournés de la voie qu'ils avaient choisie, se sont improvisés illustrateurs.

Autrefois il y avait peu d'artistes qui abordaient ce genre ; leur seule vocation les poussait vers cet art spécial, pour lequel ils se sentaient doués.

Maintenant les nécessités souvent si cruelles de la vie ont fait s'accroître le nombre des dessinateurs, et les résultats si intéressants de l'illustration perdent de leur qualité dans cette lutte pour le seul gain, et par suite de ce manque de réelle aptitude.

D'autre part, en présence de cet accroissement considérable de dessinateurs qui pullulent dans des valeurs de talents, évidents, mais généralement peu transcendants pour le nombre, le prestige de ceux-ci et la qualité marchande de leurs productions se trouvent sensiblement amoindris : la librairie ayant baissé le prix de ses livres, il était compréhensible que les dessins dussent partager le même sort.

Les éditeurs de jadis, par ces raisons, différaient totalement de ceux d'aujourd'hui : ils devenaient aussitôt les amis des dessinateurs, s'associaient à leur œuvre, leur intérêt étant solidaire.

Quelquefois même, en présence d'un doute sur la réussite d'un ouvrage, les artistes en firent les premiers frais : tel fut le cas de Gustave Doré quand il commença certaines œuvres.

Aujourd'hui, en présence de la crise du livre, auquel le talent des dessinateurs est subordonné, les temps sont changés.

Les fils d'éditeurs d'antan sont venus ; leur attitude est forcément autre que celle de leurs pères, obligés qu'ils y sont par les événements et pour la sauvegarde de leur nom et de leurs intérêts.

Autres temps donc aujourd'hui ; ajoutons à cela que les tentatives d'art deviennent rares, intimidées par l'indifférence d'un public rassasié.

Le stock évident des *clichés,* dont il est facile de se rendre compte en présence de l'énorme production des dessinateurs, sert maintenant très souvent pour l'illustration courante des livres ; c'est ainsi que les dessins les plus anciens, parfois, ornent des ouvrages nouveaux.

Souvent même on achète à l'étranger des clichés que l'on intercale

ensuite, agrémentés d'un texte qui les explique; cette sorte d'illustration à rebours s'applique encore assez fréquemment.

Maintenant donc, l'illustration est entrée dans une phase particulière, en raison des exigences de la librairie.

Au début, les dessinateurs surveillaient eux-mêmes leur tirage, choisissaient leur papier, tiraient leurs épreuves, produisaient peu en produisant bien; l'imagination chez eux avait tout son temps pour éclore. Le public d'alors n'avait pas, comme celui de nos jours, cette soif d'images, — souvent vulgaires, souvent informes, — qu'il achète à bon compte et qu'il collectionne sans s'inquiéter souvent de leur qualité.

Les tirages étaient moins fréquents autrefois; la production, par contre, était plus belle et plus artistique.

Les journaux hebdomadaires illustrés, voire même quotidiens, les feuilles à images, pullulent à notre époque, et le dessin dit d'« actualité » conquiert de suite la faveur du public par le spectacle immédiat qu'il offre aux yeux.

Il y a donc deux sortes d'illustrations :

1° L'illustration des livres, œuvre réfléchie faite avec le temps nécessaire, avec la recherche spirituelle du texte à orner, la composition des personnages;

2° Le dessin d'actualité, dessin à formule rapide, d'effet sensationnel, exécuté le plus souvent dans des conditions de vitesse inconcevables, dans les délais les plus rapides, le jour, la nuit, dans des palais ou dans des bouges.

Nous pourrions signaler encore un troisième genre qui, toutes proportions gardées, a produit quelques exemples, rares, il est vrai, de talents intéressants. Il s'agit du dessin de modes : nous ne parlerions pas ici de ces sortes de productions, si des artistes véritables ne s'y étaient essayés.

Le progrès dans l'interprétation de la mode jusqu'ici ne s'était jamais fait sentir; les journaux, les catalogues des grands magasins de nouveautés qui traitent de l'habillement, de la coiffure et de toutes les menues choses rela-

tives à la toilette, depuis les temps les plus reculés étaient pour la plupart d'un inconcevable ridicule quant à la manière dont ils étaient représentés.

On a prétendu à tort que ces poupées fades et grotesques qu'on nous montre à travers les années, réunissaient l'idéal d'un goût en faveur du public à l'exclusion de tout autre. Un dessinateur de valeur, M. Sandoz, a prouvé catégoriquement le contraire et a bouleversé le genre d'antan. Cette évolution nous semble curieuse et digne d'être signalée; la mode doit à cet artiste et à ses imitateurs nombreux, d'avoir modifié son aspect ridicule en se rapprochant de la nature.

L'image enfantine genre dit d'Épinal s'est également transformée à notre époque, grâce à des artistes réels qui ne rougirent pas d'en dessiner. Voici donc les moindres publications rehaussées et agréablement présentées, dans le seul but de faire œuvre délicate partout où il sera possible.

L'illustration, nous l'avons dit, est un art spécial, un moyen évocateur d'une essence particulière.

Les peintres, il y a une quarantaine d'années, saluèrent ironiquement l'avènement des grands talents des A. de Neuville, Émile Bayard, Bida, Gustave Doré, Daniel Vierge, Philippoteaux, Lix, des Riou, des frères Johannot, des Raffet, des Granville, des Devéria, etc.

De nos jours, en présence des œuvres délicates, souvent géniales, que ces artistes nous laissèrent, les peintres ont brusquement adoré ce qu'ils avaient brûlé.

Nous examinerons et comparerons plus loin la production des peintres avec celle des professionnels du crayon; n'oublions pas qu'on naît dessinateur, guidé par un tempérament spécial et poussé vers les études particulières que commande le développement de cet art.

« L'école française lui fera un jour (il s'agit de Carle Vernet) une place d'honneur parmi ces dessinateurs dont la verve traduit au jour le jour les faits, les mœurs, les idées du pays, chroniqueurs amusants qui fixent la physionomie d'une époque et versent à pleines mains, au milieu des solennités de

l'histoire, le sourire et la vie... Ce qui frappe dans cette production extraordinaire, c'est son caractère constamment français : l'esprit y domine l'art. »

Ce que M. Léon Lagrange écrit là, à propos de Carle Vernet, exprime parfaitement les qualités spéciales de la plupart des illustrations célèbres ; cette opinion distinguée corrobore la nôtre et lui fournit un argument des plus délicats.

*
* *

Ce siècle de la photographie porte un coup réel à l'illustration. Le document absolu, ce morceau de nature, sans choix, sans goût, que donne le cliché, paralyse forcément l'essor de l'idée. Cette exactitude indiscutable, documentaire seulement, tend à tuer de nos jours les imaginations les plus fertiles, par ses vérités crues.

L'étude du croquis se meurt en présence du gros œil mécanique de l'« appareil », dont la rapidité de renseignement répond si bien à la fièvre de la production actuelle.

Voilà donc l'interprétation spirituelle, originale, fantastique, en voie de décroissance, — la vérité n'est pas toujours bonne à voir ; — la composition reste figée dans ses mouvements, sans recherche, « trop nature ». Les effets sont banaux, et la fantaisie expire...

L'illustration s'est, à notre époque, par ces raisons, presque complètement transformée, les peintres aidant, qui firent des « tableaux » dans des livres, achevèrent de refroidir le charme de la vignette et des images délicates d'antan.

Écoutons à ce propos M. Béraldi : « Doré venait de trouver, avec ses *Contes drolatiques*, la chose la plus rare, une nouvelle formule du livre illustré ! Savez-vous que ce n'est pas peu de chose? Savez-vous, ô peintres ! que c'est bien autrement difficile que de faire un bon tableau? Combien, dans un

siècle, se produit-il de tableaux bons ou censés tels, c'est-à-dire dignes de ne pas être refusés au Salon? Au train dont nous allons, c'est un compte fait, deux mille cinq cents par an, deux cent cinquante mille par siècle, au minimum. On peut calculer l'époque où la terre sera inondée et entièrement couverte de peinture jusqu'à quinze coudées au-dessus des plus hautes montagnes.

« Et pendant ce temps combien se produit-il de livres illustrés vraiment réussis et dignes de la bibliothèque des bibliophiles?

« Si un siècle en laisse cinquante, c'est bien beau! »

Certes, les dessins d'autrefois se contentaient de l'effet agréable, au détriment souvent même de l'exactitude; les allures étaient moins justes peut-être, mais l'attrait de ces productions était plus pénétrant, plus spirituel, le cerveau n'étant pas captif, enserré dans d'étroites réalités.

Les dessinateurs de maintenant semblent vouloir s'écarter de l'exquise manière de leurs précurseurs; l'originalité de l'art dont nous parlons tend à s'assimiler de plus en plus à l'art des peintres, dont le but ni les études ne sont cependant les mêmes.

La fille de Moreau le Jeune, mariée à Carle Vernet, écrivait à propos de son père : « Ce qu'on ne saurait trop admirer, c'est en même temps la fécondité et la flexibilité du talent de Moreau; c'est cette merveilleuse facilité à concevoir une scène pittoresque et à la disposer d'une manière intéressante et vraie dans l'espace le moins étendu. »

On ne pourrait donner une meilleure définition de l'illustration, qui est une branche de l'art, très utilisée aujourd'hui, mais trop souvent par des personnes ignorant pour la plupart les premières des conditions nécessaires à cette culture. Malheureusement on ne l'enseigne pas, il lui manque cette sorte de consécration pour lui concilier les admirations tardives.

On s'imagine trop communément dans le public que rien n'est plus facile que d'illustrer un livre quelconque; bien plus, il est encore de mode, à

l'École des beaux-arts de Paris, où l'on croirait les idées moins étroites, de considérer l'illustration comme un art inférieur.

Avec les admirables procédés de la photogravure, avec les progrès de la gravure sur bois, c'est impardonnable!

Le prix de Rome : voilà l'important! On apprend à composer un sujet donné en huit jours, à le peindre en trois mois; fort bien, c'est là le grand art. Mais composer tous les jours un ou plusieurs sujets absolument différents, les exécuter en quelques heures, c'est trop facile. Et pourtant, il est telles illustrations qui valent bien certains prix de Rome, à tous les points de vue; mais voilà : c'est du petit art. Pourquoi? On serait bien embarrassé pour répondre.

Est-ce parce qu'on ne l'enseigne pas à l'École? Nous l'ignorons.

Nous avons vu des compositions destinées à l'illustration, peintes d'après le modèle, à l'huile, à la gouache, en blanc et en noir, sur des toiles de certaines dimensions, signées de noms tels que Sydney Hall, Gregory, Nast, Caton-Woodville, Abbey, Reinhardt à l'étranger, et de beaucoup d'autres en France, qui valent bien des tableaux médaillés au Salon.

En France nous vivons dans la routine, malgré les changements qui se produisent autour de nous.

Il est bien évident, par exemple, que, quoi que l'on fasse, la gravure en taille-douce tend à disparaître et que dans quelques années très rapprochées le prix de Rome de gravure aura rejoint le prix de paysage historique.

La photogravure remplacera avec avantage, croyons-nous, un art de reproduction plus ou moins fidèle en somme, dont le besoin de vulgarisation ne se fait plus sentir.

Il en est ainsi souvent des meilleures choses. Que d'arts sont ainsi disparus, ne laissant parmi nous qu'un vague souvenir! Nous mentionnerons, entre autres, l'art du portrait en cire, qui triompha aux seizième et dix-septième siècles; l'art de la sculpture sur verre, que l'on essaye de faire revivre de nos jours; l'art de ces bustes en agate, en jaspe, en chrysoprase, etc.,

dont on admire des modèles dans la galerie d'Apollon ; l'art du métal repoussé, absolument tué par la galvanoplastie ; l'art même de la lithographie, si jeune cependant, et déjà si vieux, que des efforts intéressants cherchent à ressusciter aujourd'hui ; et l'enluminure des manuscrits, et la sculpture sur ivoire...

Un homme de génie trouve un procédé qui porte son nom, le procédé Collas, pour reproduire graphiquement les objets d'un faible relief, médailles, monnaies, ivoires, sceaux, etc. On publie à grands frais un magnifique ouvrage en vingt volumes in-folio, sous la direction de Paul Delaroche et de quelques autres membres de l'Institut. Au bout d'un demi-siècle à peine, grâce à la photographie, cet ouvrage n'a plus qu'une valeur relative de curiosité bibliographique ; il valait plusieurs milliers de francs, il ne vaut plus un sou maintenant.

L'invention merveilleuse de la photographie bouleverse tout un côté d'art par ses avantages et ses désavantages. C'est ainsi que, malgré le talent indiscutable des meilleurs graveurs au burin, nous préférons une bonne photographie d'après les fresques de Raphaël ou de Michel-Ange à toutes leurs productions gravées.

Si nous admirons Raphaël, nous ne nous intéressons que médiocrement à Raphaël Morgen.

Que l'on réfléchisse bien, et l'on verra combien peu de prix de Rome ont réussi à faire de l'illustration. A part Olivier Merson et D. Maillart, nous ne connaissons pas d'élèves de l'École ayant acquis quelque renom dans cet art, qu'un J.-P. Laurens ne juge pas indigne de lui.

Il faut donc en rabattre, de tous ces préjugés.

Il importe d'abord que l'illustrateur puisse dessiner la figure humaine de souvenir, dans toutes les positions, dans toutes les grandeurs. De plus, il doit avoir des notions sérieuses de perspective et d'architecture, sans lesquelles il est impossible de placer une scène dans un milieu convenable.

Il faut, en outre, que le dessinateur ne s'expose pas à des erreurs d'histoire comme celle que nous relevons, entre autres, chez un artiste connu, qui place une guillotine à Toulouse au dix-septième siècle, ou bien comme cet autre qui confondait les Indiens du Far-West ou Peaux-Rouges de l'Amérique avec les Indiens des possessions anglaises de l'Asie. Ces fautes sont inexcusables.

Tout le monde se figure qu'il suffit de prendre un bout de papier et un crayon et de faire des *bonshommes*.

Certes, il y a des artistes qui n'ont jamais dessiné sérieusement. Ils arrivent à une certaine habileté de crayon ou de plume, à un certain *chic,* mais sans réaliser un progrès, semblables en cela à ces petits Italiens qui grattent éternellement leur violon sans parvenir à améliorer leur jeu. On n'a jamais entendu parler d'un violoniste qui ait commencé à jouer du violon dans les cours. Ce serait plutôt le contraire.

La plupart des caricaturistes ou humoristes en sont là. Les dessinateurs de journaux dits amusants dessinent toujours dans une même forme : la légende seule varie.

Chez ces dessinateurs, l'étude de la nature manque, la préoccupation d'une manière, seule, les captive.

Leur observation est légère et superficielle comme leur esprit; il ne s'agit pas là de talent, mais d'un don naturel qui n'a pas besoin de culture. Ils arrivent, avec la pratique, à arranger leurs compositions, mais sans s'élever jamais au-dessus de la banalité suffisante pour un public spécial qui n'est pas difficile à contenter.

Ils sont, à ce point de vue, inférieurs aux caricaturistes politiques du *Punch* à Londres, du *Puck* à New-York, du *Kladeradatsch* et des *Fliegendes Blætter* à Leipzig et à Munich.

La caricature ne vise plus à la satire, il est vrai; l'entière liberté de la presse paralyse ses moyens. Qui ne se souvient des images politiques satiriques dont les Granville, les Daumier, les Gill, tour à tour, amusèrent et

révolutionnèrent Paris? Quel scandale! quel tapage lorsque Gill dessina le fameux *Melon* et la *Passoire,* sous l'Empire!

Aujourd'hui, les dessins immoraux sembleraient davantage devoir attirer l'attention du public... Autres mœurs!

On a en général une conception fausse de la caricature. Il ne suffit pas toujours d'avoir une idée drôle pour que l'effet drolatique se retrouve dans le dessin. Pour les gens de goût, souvent une idée très amusante perd tout effet quand elle est traduite par un mauvais dessin; mais le public, très mauvais juge en art, ne s'en doute pas. Aussi, dans certains pays, croit-on à la drôlerie de l'idée. A New-York on paye une idée drôle apportée à un journal illustré de un à trois dollars (quinze francs). Elle est souvent accompagnée d'une indication de croquis grossière, qu'un dessinateur moins maladroit exécute aussitôt pour le journal. Huit fois sur dix le dessin tue l'idée, sans que personne y prenne garde, ni le public ni même le dessinateur. Quant à l'homme à idées drôles, il touche ses dollars, satisfait, et rapporte un lot de légendes curieuses, surtout politiques. Car en Amérique la caricature est une arme terrible, dont les politiciens usent encore. Le *Magazine de Harper* a eu à sa solde pendant plus de vingt ans un caricaturiste allemand nommé Nast, qui faisait plus avec son crayon que tous les articles de journaux. Aussi amassa-t-il une rapide fortune en adaptant les légendes qu'on lui fournissait avec des sujets absolument incompréhensibles pour les personnes non initiées à la politique intérieure des États-Unis.

Si, maintenant, nous nous élevons un peu et que nous arrivions aux grands journaux illustrés, c'est une autre affaire.

Ici, il est plus nécessaire de savoir composer une scène : c'est même indispensable. La première qualité de l'illustrateur est de pouvoir embrasser rapidement, du premier coup d'œil, la composition et l'effet de la scène à faire, et de savoir les rendre. Ces deux qualités se rencontrent rarement à la fois chez le même artiste. Rien n'est plus simple pour le journal illus-

tré que de reproduire un tableau, résultat de recherches patientes et de longues études; c'est l'affaire du graveur sur bois.

Mais l'illustrateur vraiment digne de ce nom, — comme Philippoteaux, Émile Bayard, Doré, Vierge, de Neuville, etc., en France; Sydney Hall, Nast, Gregory, Caton-Woodville, Godefroy-Durand, à Londres; Reynhardt, Abbey, Pyle, Frost, H. Fenn, à New-York; Menzel en Allemagne, — qui peut disposer et exécuter une page sérieuse en une journée, mérite à coup sûr une place plus élevée que celle qu'on lui accorde généralement.

Dans bien des cas, en outre, l'illustrateur augmenta la valeur des ouvrages qu'il orna. La chose est rare, mais on peut en citer cependant des exemples : le *Gil Blas* de Gigoux, le *Molière* de Tony Johannot, l'*Histoire de France* de de Neuville, *Don Pablo de Ségovie* de Vierge, l'*Immortel* d'Émile Bayard, *Notre-Dame de Paris* d'Olivier Merson, et les *Poésies de Buron* d'Abbey, et la *Cruche cassée* d'A. Menzel, et d'autres encore.

Le grand défaut des personnes qui, pour *s'amuser,* tracent au crayon les petits personnages qui se présentent à leur imagination, est une profonde ignorance du dessin.

La plupart du temps les bonshommes sont mal dessinés : on se figure qu'il est inutile de les soigner parce qu'ils sont à une petite échelle. Quelle erreur! Qu'on regarde donc les *Contes rémois* de Meissonier!

La première condition est donc de présenter un personnage *qui se tienne;* on l'habille ensuite, ou on le drape suivant le cas, comme faisait David lui-même pour son tableau du *Jeu de paume.*

Bien difficile également l'art qui consiste à vêtir son personnage! Il y a beaucoup d'illustrateurs qui n'ont jamais su coiffer un *bonhomme* moderne avec un chapeau; à plus forte raison quand il s'agit d'un chapeau de soie haut de forme. Observez la forme de ce chapeau, ses ailes, ses rebords si variés à chaque mouvement différent, et vous comprendrez la la difficulté que l'on éprouve à le dessiner.

C'est ce détail, avec beaucoup d'autres, qui fait les bons illustrateurs,

dont l'observation, toujours en éveil, ne néglige pas le moindre des accessoires.

De même quand il s'agit des réverbères de Londres, de New-York ou de Berlin, comparés à ceux de Paris : ils affectent tous des formes différentes; il faut donc que le dessinateur, dans l'intérêt même du caractère de la scène qu'il traite, et pour qu'elle se passe exactement dans le pays dont il s'occupe, soit très au courant de ces moindres renseignements.

Si nous abordons les vêtements, outre les proportions d'ensemble, il faut apporter ici toute son attention à la coupe, et surtout aux plis. Regardez un régiment qui passe. En considérant une rangée de soldats en marche, vous saisirez les traits généraux des plis des tuniques, des pans de capote, et néanmoins il y a dans les personnages une variété innombrable de plis différents, que l'on trouve saisis sur le vif dans l'*Armée française* de Detaille.

Nous voyons donc que, pour toutes ces raisons dont nous ne donnons cependant qu'un léger aperçu, l'art de l'illustration est un art complexe, très difficile.

L'influence des écoles étrangères s'est fait sentir de nos jours dans des proportions peut-être discutables. Allemandes, suisses, anglaises, ces productions mystiques, enchevêtrées en des volutes inextricables, momifiées dans l'enlacement bizarre de serpentins inexpliqués; recherches hiéroglyphiques destinées à exprimer une idée philosophique, pas claire, se résumant enfin en une seule tache curieuse dont le résultat unique est de troubler seulement.

La plupart de ces productions étranges, dont un certain goût s'empare actuellement, méritent davantage par le soin et l'extraordinaire patience qu'elles affirment. Ce sont des planches de grandes dimensions couvertes de détails touffus, incompréhensibles le plus souvent, et qui, dans tous les cas, réclament une explication technique pour la forme et l'idée qu'elles veulent exprimer, explication que seuls des initiés, adeptes surtout, seront à même de vous faire comprendre à grand renfort de littérature.

Ce fatras, quelquefois joliment harmonisé, ne laisse pas l'œil indifférent, il est vrai; çà et là quelques étrangetés plaisent par leur tendance décorative; mais l'obscurité, le peu de fantaisie de toute cette compilation d'éléments divers, ne présente à la longue qu'une monotonie lassante qui même efface le premier charme ressenti. Les moyens limités nous apparaissent; les documents obligatoires à de telles agglomérations d'idées exprimées et à concevoir se montrent tour à tour comme autant de décevants artifices à la portée de tous, et l'illusion du début s'envole.

En ce qui concerne le procédé de traduction de certaines de ces productions rétrogrades, quelquefois des graveurs de talent les gravèrent au canif, apportant ainsi dans la traduction du sujet une maladresse, une sorte de naïveté due à l'outil incommode dont ils se servent. Ce retour à la gravure primitive, gauche, malhabile, trouve ses amateurs; elle est originale parce que étonnante, dans ce siècle qui vit les Pisan, les Pannemaker. L'admiration de certains est-elle vraiment sincère? Nous voyons apparaître encore les zincs originaux et quelques autres moyens dont le résultat est défectueux, peu flatteur souvent pour les œuvres qu'ils s'attachent à rendre, en faveur de la curiosité d'un essai qui rencontre cependant ses fervents.

Réminiscences lointaines, somme toute, de ces merveilleux dessins du moyen âge. Originales, il est vrai, mais bien souvent confuses, ces productions actuelles, sensiblement portées au dessin littéraire, nous semblent, dans leur interprétation sommaire, laisser bien loin derrière elles la clarté et la fantaisie éblouissantes des maîtres que nous allons étudier.

## II

ÉTUDES GÉNÉRALES (*suite*). — GRAVELOT. — EISEN. — DE SAINT-AUBIN. CHOFFART. — DESENNE. — MOREAU LE JEUNE.

L'illustration subit, à travers les années, des transformations curieuses, en même temps que les œuvres littéraires qu'elle a pour but de commenter. Aussitôt que les productions légères apparaissent, l'imagination des artistes s'éveille, et leur art devient autre. A côté des Gravelot, des Moreau le Jeune, des Devéria, les humoristes Grandville, Henri Monnier, puis les caricaturistes comme Cham, Daumier, et les Doré, Bayard, Bida, etc.

Cette variété dans le genre constitue, croyons-nous, une supériorité, par les moyens multiples d'expression de la pensée d'un art, ajoutés à l'insouciance absolue du procédé.

Victor Hugo, tout en composant ses remarquables vers, crayonnait en même temps dans la marge de ses feuilles, illustrant ainsi sa pensée. Exprimer une forme semblait indispensable au grand poète pour traduire son idée; il créait ses personnages avant de les décrire.

Victor Hugo, en dehors de ces croquis, n'a-t-il pas été un illustrateur du

plus curieux caractère? Cérébrales à outrance, ses pages dessinées, mais combien attachantes et grandioses souvent!

Ses paysages, surtout, nous retiennent par la poésie pure qui s'en dégage, et quelle couleur!

Théophile Gautier pratiquait de même façon, lui, ayant commencé par être peintre, il est vrai; ses dessins sont très intéressants, très gracieux; ceux qu'il fit pour certaines des œuvres de Shakespeare, entre autres, ont un charme bien personnel.

Dessin de Victor Hugo.

Il appert donc que l'art qui nous occupe est le complément nécessaire de l'imagination, en même temps qu'il reflète l'esprit d'une époque.

L'illustration, cette « opérette de l'art » de jadis, toute faite de « chic » au courant de l'esprit, dans la fantaisie la plus extravagante parfois, prend bientôt une tournure plus sérieuse par son rapprochement de la nature. Les compositions conservent leur allure originale, mais dans un cadre réel; les personnages sont dessinés d'après le modèle le plus souvent, mais retouchés ensuite avec une esthétique propre à chaque artiste. Le mouvement est exagéré quelque peu pour le rendre plus frappant, et l'effet, toujours très franc, impressionne par la vérité qu'il achève de donner à la scène choisie.

Dessin de Victor Hugo.

Certains dessinateurs, au lieu de s'inspirer seulement de la photographie, s'en servent presque complètement, et le mouvement que leur a donné le cliché, avec sa vérité crue et sans choix, refroidit les scènes reproduites; les personnages sont quelconques, ainsi que les milieux dans lesquels ils se meuvent, au hasard de l'appareil.

L'illustration, telle qu'elle est aujourd'hui, n'est donc pas très comparable à celle de jadis, ni même à celle d'il y a quelques années; elle est autre, voilà tout.

Les dessins actuels semblent rechercher leur originalité plutôt dans l'agencement de la scène, soit dans l'attrait d'une facture spéciale.

En ce temps de « recherche mièvre », de manifestations maladives, d'anémie voulue, qui attentent à la santé, à la robustesse de l'art en général, pour tendre à l'originalité vers une école nouvelle, l'âme de l'artiste, du *faiseur* cérébral, se trouble, semble-t-il, et la force de ses aspirations, croyons-nous, décroît dans la lutte indécise.

D'un côté, la musique avait ses tendances à l'*obscur,* compliquée, embrouillée dans un métier surabondant, au détriment de l'idée, de la phrase, écrite pour quelques seuls initiés, pour un unique bientôt, puis pour personne sans doute...

D'autre part, la littérature, toute aux mots rares, à l'écriture artiste brodée d'épithètes cherchées pour sertir originalement des pensées subtiles, décrire des sensations inouïes dans le raffinement tortueux d'une imagination non pondérée, ni même sincère souvent,... avec des phrases à clef;... et puis la peinture (dont cependant le modèle, l'inspirateur, est tangible), avec son éclosion multicolore sans raison ou sa préférence inexpliquée pour l'unichromie, l'amour d'une seule couleur qui étalera lentement la monotonie de sa gamme au gré de l'extase de l'artiste.

A cette époque, nous voici donc poussés vers un idéal d'*étrange,* au détriment de l'idée souvent, de la forme et du respect, par contre, que l'on doit à la nature, seule inspiratrice.

Un personnage, souvent, suffit pour exprimer un ensemble, un petit coin de bibelots très exécutés; une tête très « finie », voilà le plus souvent la donnée d'un dessin actuel.

Cette originalité dans la composition qui consiste à nous intéresser d'abord par le détail énorme, extasié, du premier plan, alors que la scène à reproduire apparaît minuscule, sans importance, dans le lointain, obtient un grand succès de nos jours. Là encore la photographie apporte le désordre de son usage. On trouvera aisément l'explication de cette formule étrange en pensant à la chambre claire, à qui seule est imputable cette impossibilité d'une mise au point général sur différents points.

C'est de l'illustration *à côté*, une image agréable jetée dans le texte pour l'enjoliver, et non pour l'expliquer.

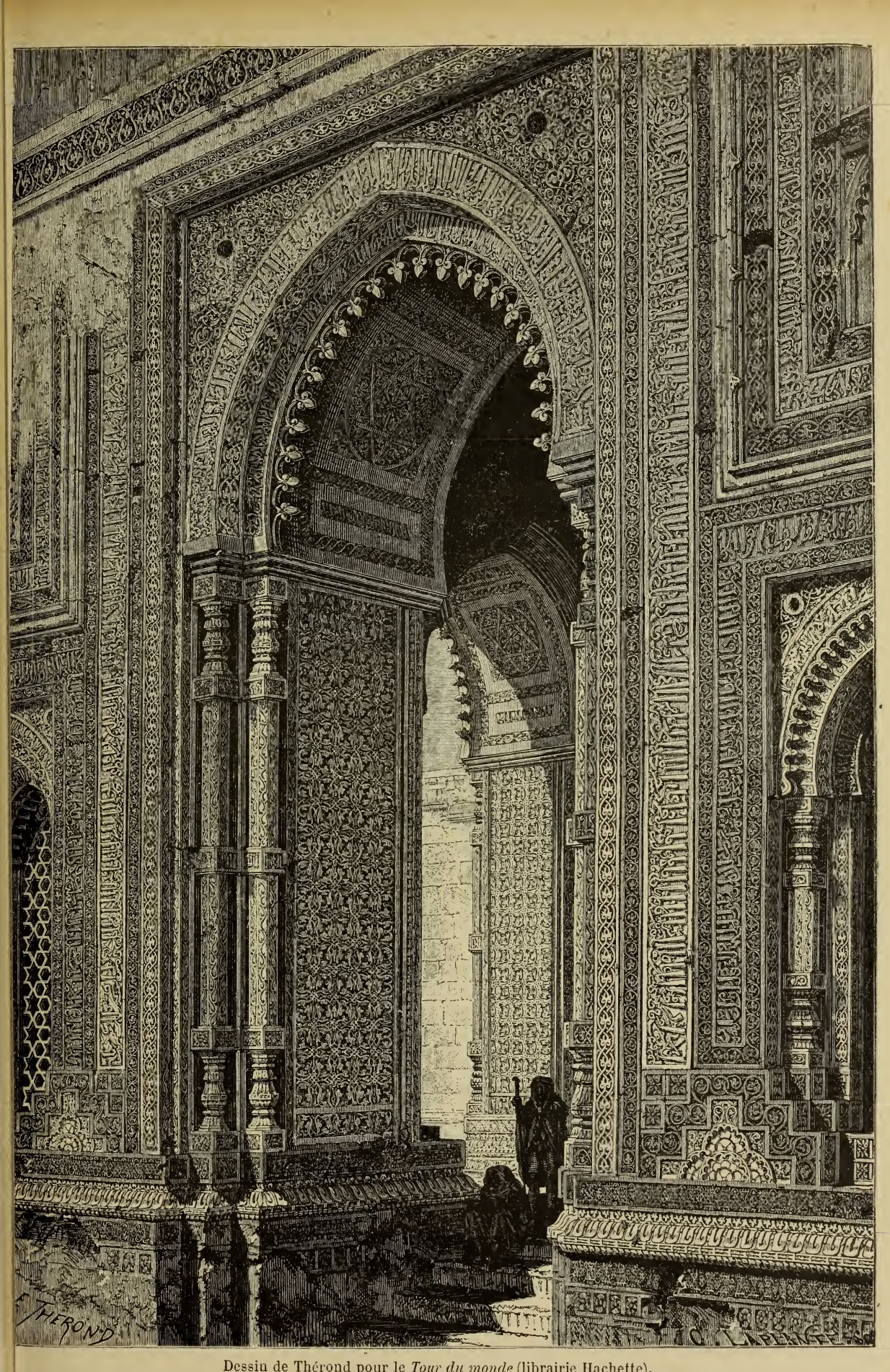
Ce peu d'effort vers l'imagination, dans sa tendance à la vérité quand même, avec le seul contentement que donne l'épreuve photographique, détourne de son but véritable l'œuvre du dessinateur, qui doit suppléer l'écrivain par des images.

Le dessin d'actualité, surtout, est très atteint dans la fantaisie et la fougue des événements, tristes ou gais, qu'il doit représenter.

De nos jours, les dessinateurs qui se consacrent à cette quasi-spécialité sont relativement rares. La photographie, là, ne peut être que d'un secours documentaire, encore que, étant données les longueurs de sa manipulation d'une part et la rapidité laissée dans cette production, les croquis rapides remplissent suffisamment le même but.

La foule la plus remuante, les mouvements les plus agités, sont traduits aussi froids, aussi calmes que possible par la photographie ; ajoutez à cela l'allure risible de tout cet ensemble qui n'esquisse qu'un demi-geste, qu'un demi-sourire.

Le mouvement, en effet, se divise en temps ; la marche, par exemple, en nécessite trois : 1° on porte le poids du corps en avant ; 2° une jambe se lève ; 3° le pied pose à terre.




Dessin de Thérond pour le *Tour du monde* (librairie Hachette).

Il est bien évident que l'instantanéité, ne pouvant saisir qu'un de ces temps, ne peut pas donner la sensation complète d'un mouvement, et qu'elle ne procède que par la décomposition de ce mouvement.

Le *cinématographe* est une preuve irréfutable de ces dires.

Au reste, il suffit de regarder une photographie représentant des personnages en train de marcher : les uns ont une jambe en l'air, les autres le corps penché en avant, les jambes presque droites... Aucun, en un mot, n'accomplit entièrement son mouvement.

On a essayé bien souvent de photographier des scènes intéressantes au théâtre ; on espérait que les dessinateurs seraient vaincus par la vérité et la rapidité de ce moyen. Les résultats ainsi obtenus, et pour les raisons que nous en donnions tout à l'heure, furent des plus négatifs. Nous en dirons de même des tentatives que l'on fit de l'illustration des romans, directement par la photographie.

La reproduction directe d'après un cliché photographique est chose, pour ainsi dire, impossible. En effet, les porte-folios, les panoramas si en faveur aujourd'hui, ont tous subi la retouche du dessinateur : celle-ci, discrète, habile, met en valeur certaines parties effacées de l'épreuve, fait vibrer un tout que l'appareil brutal ne démêle qu'imparfaitement, malgré et peut-être à cause de son extraordinaire perfection, qui confine à la monotonie de l'image offerte.

Les romans illustrés par la photographie ne peuvent donc qu'être nuls ou ridicules, ce qui est plus, pour cette raison. L'effet n'existe pas dans ces pages froides et posées, à moins de subterfuges coûteux, d'installations spéciales ; de plus, il faut suivre le texte que l'on accompagne, rendre les types dans leurs diverses physionomies, décomposer leurs traits si telle est la volonté de l'auteur, les faire rire ou pleurer, les interpréter enfin.

Et comme tout cela, obtenu au moyen de perruques, de fard et par des grimaces, sera pénible et grotesque à voir ! A moins de certains livres écrits spécialement pour être illustrés photographiquement, vous imaginez-vous les

frais occasionnés par la mise en scène fantastique, intellectuelle, que les écrivains de nos jours et de tous les temps exigèrent!

Cela se passe à la campagne, dans tel et tel paysage particulièrement décrit, dans tel et tel costume; le personnage est blond, petit et court; cet autre sera brun, grand, bien découplé : où nos photographes chercheront-ils cet idéal de l'auteur? Comment le réaliseront-ils?

Les mouvements instantanés, chez le cheval principalement, tentèrent les artistes, aujourd'hui, par leur étrangeté. On prit, par exemple, un des « temps » curieux du galop du cheval; il est compréhensible qu'étant donnés ces temps que l'œil ne peut même pas percevoir, le cavalier qui montait cet animal, le terrain, tout le tableau, en un mot, devaient être vus également instantanément, par conséquent décomposés ou à peine visibles.

Ces multiples préoccupations de l'excentricité, jointes aux nécessités de l'information par l'image, ont forcément poussé à la recherche des moyens les plus simples pour arriver au but réclamé par le public.

C'est ainsi que la photographie a sacrifié bien des talents : les portraits notamment, les paysages, les vues de toutes sortes, sont maintenant gravés directement d'après des documents photographiques.

Autrefois, des artistes de valeur s'employèrent à ce genre spécial, et nous leur devons de jolies choses. Thérond, entre autres, excella dans cette manière. Ses bois sont étonnants par leur finesse et leur scrupuleuse exactitude, malgré leur exiguïté. A. de Bar, H. Clerget, Lancelot, Thorigny et tant d'autres firent des paysages dignes d'être cités.

Ces considérations générales sur l'ensemble d'un art si connu aujourd'hui, à travers ses transformations si variées, nous ramènent à parler de ses précurseurs dans leur œuvre et dans les procédés qu'ils employèrent pour consacrer cette œuvre.

Dessin de Thérond pour le *Tour du monde* (librairie Hachette).

*
* *

Avec Gravelot, de Saint-Aubin, Debucourt, Eisen, Desenne, etc., l'illustration entre dans une voie nouvelle. Les compositions grandioses, les dessins spirituels, remplacent le genre un peu prétentieux des artistes qui l'ont précédé.

L'art de la vignette apparaît alors dans tout son éclat, et les livres recherchent une forme d'illustration qui se rapproche de celle que nous voyons de nos jours.

Nous verrons que la gravure sur métal, dans laquelle, entre autres artistes, Moreau le Jeune excella, fait place à la lithographie, procédé moins coûteux et plus rapide, dans lequel triomphent les talents rares des Charlet, Raffet, H. Bellangé, H. Vernet, etc.

Puis réapparaîtra la gravure sur bois, toute transformée, au moyen de laquelle des artistes spéciaux, aidés par les modifications très importantes apportées à leurs matériaux et à leurs outils, reproduisirent avec succès les dessins de de Neuville, Bida, Bayard, Doré, Philippoteaux, etc.

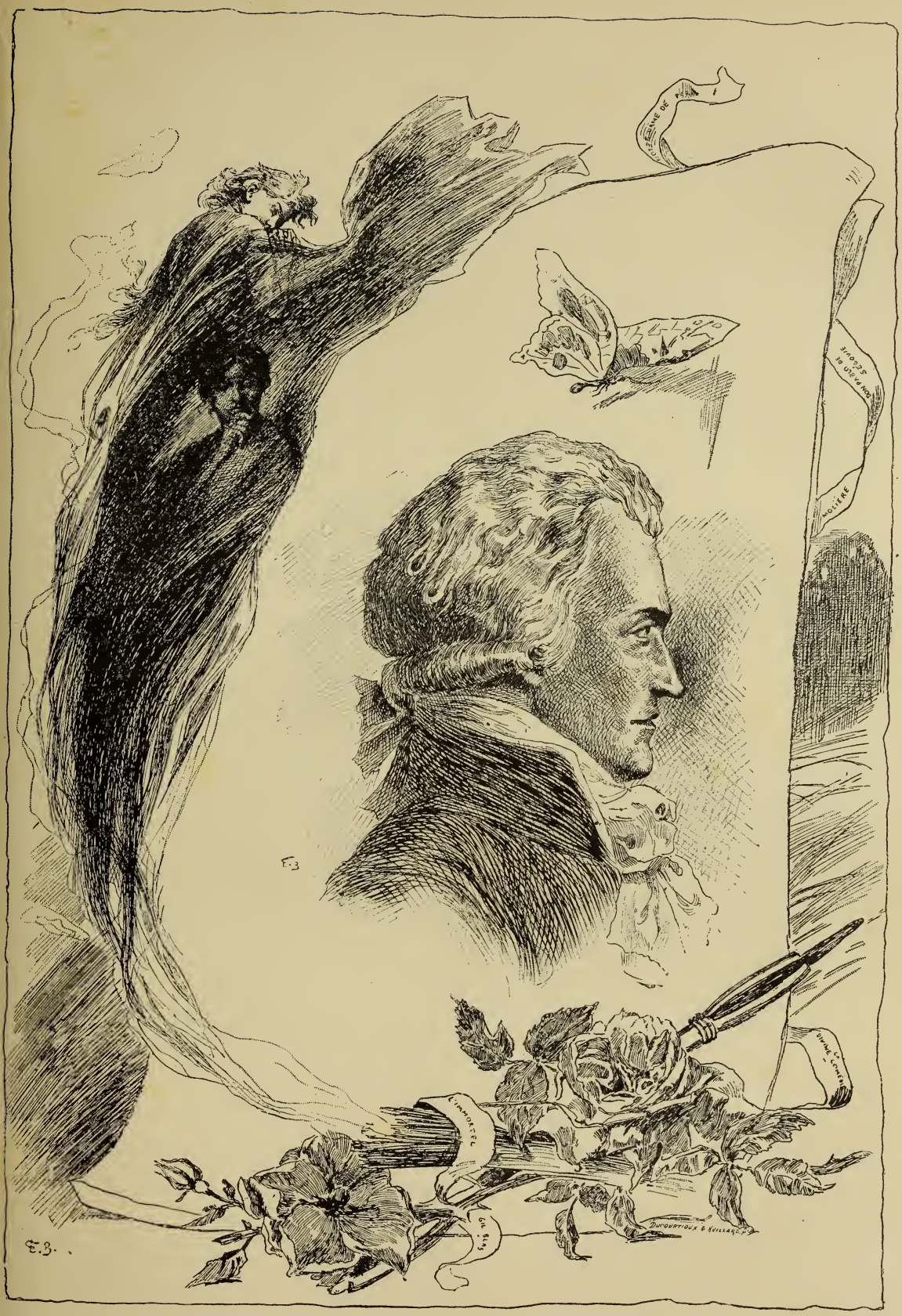
A ce moment nous voyons le procédé Comte, entre autres, puis la photogravure, très en faveur aujourd'hui.

*
* *

Parmi les précurseurs de l'art dont nous nous occupons, Cochin, Eisen, Gravelot, nous attirent par le côté mignard et décoratif de leurs compositions enrubannées, les festons et les fleurettes de toutes ces productions, comme poudrées, de ce siècle.

Caricature d'Eug. Delacroix.

Puis Choffart, avec ses lettres initiales d'un arrangement subtil et d'un




DEBUCOURT

effet d'un goût surabondant, et ses rinceaux délicats et ses encadrements dans lesquels il introduisit ces ingénieuses banderoles qui volent, avec les zéphirs, à travers des carquois et des roses.

Puis de Saint-Aubin, que Gravelot lança, le plus adroit des aquafortistes, et Le Barbier, l'illustrateur des *Confessions* de Rousseau, et Debucourt...

Debucourt nous arrête plus longuement.

L'œuvre de cet artiste nous captive par l'attrait peut-être plus spirituel de sa forme et cette fantaisie moins maniérée de l'observation, qui est une des marques les plus sérieuses de l'art de l'illustrateur.

Avec quel charme il nous séduit, dans ses *Deux Baisers,* dans le *Menuet de la mariée, Heur et Malheur* ou *la Cruche cassée!* Comme toutes ces planches sont délicates et fines d'interprétation, dans leur tendance si tendrement lascive! Et ces deux gravures en couleur : *la Promenade publique, la Promenade de la galerie du Palais-Royal!* quels importants documents sur la reconstitution de la vie d'un temps!

Debucourt excella dans la manière noire. Cette forme de gravure, qui fut inventée en 1611, consiste, pour l'artiste, à extraire de l'ombre les images qu'il veut créer; c'est une manière de dessin à la gouache sur papier teinté.

Debucourt tira de ce procédé des avantages sérieux et le perfectionna. Nul n'a peint les ridicules de son temps avec cette malice d'observation critique de la mode comme Debucourt.

Cette attirance de l'artiste vers la caricature porte-t-elle préjudice à l'intérêt de son œuvre? A vrai dire, cette originalité nous surprend plutôt qu'elle ne nous déplaît. Les grands artistes de tout temps furent enclins à ce genre, auquel ils durent de pouvoir formuler plus facilement un côté ironique de leur esprit, et nous ne voyons pas que cela portât atteinte à l'ensemble de leurs autres productions.

Eug. Delacroix n'avait-il pas débuté par de folles caricatures? Voyez

plutôt celle que notre gravure représente et qui est extraite de la collection du journal comique le *Nain Jaune*, dont le grand artiste fut pendant quelques années l'amusant collaborateur !

A cette époque du Directoire, au reste, dans ces temps de passions violentes, les besoins d'argent augmentèrent en raison des plaisirs ; c'est ainsi que Debucourt peignit l'enseigne du *Gourmand*, à titre de gastronome, avec Vernet.

Comme peintre, l'artiste nous apparaît très impressionné des maîtres flamands, de Téniers plus particulièrement, avec un souvenir très sensible du peintre anglais Wilkie. Nous ne parlerons pas de ses grandes toiles dont la valeur est ordinaire, mais de ses danses, de ses villages, conçus dans une forme très exiguë, dont les qualités de lumière, malgré le côté lisse de leur rendu, sont très supérieures.

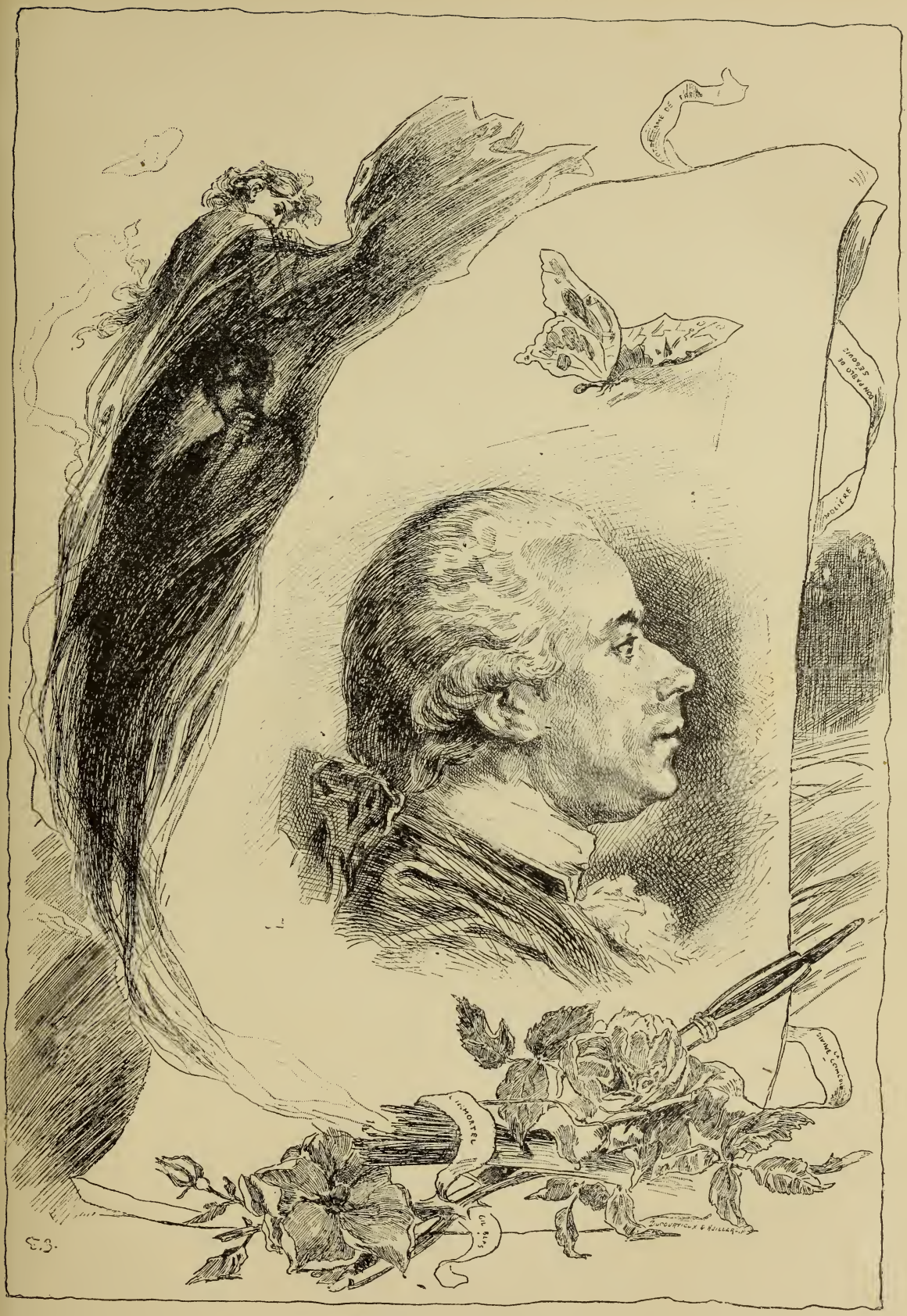
Cet artiste laisse, dans l'histoire de l'illustration, un glorieux souvenir. La valeur de ce grand dessinateur se rattache très étroitement à celle de Moreau le Jeune, avec lequel l'art de la vignette progresse encore, dans une tournure peut-être autre, mais dans le même but de l'enjolivement du livre, pour lequel ces talents semblent avoir été créés.

*
* *

## MOREAU LE JEUNE

(1741 à 1814)

Moreau dit le Jeune, à cause de son frère aîné qui était peintre, fut le plus illustre des dessinateurs du dix-huitième siècle. Son œuvre très variée, d'une fantaisie aimable sans mièvrerie, donne à l'art de l'illustration une orientation nouvelle. Ce talent très personnel se révèle par une habi-




MOREAU LE JEUNE

leté spéciale à rechercher des colorations variées dans un seul ton ; les fleurons, les titres, prennent, sous le crayon de ce grand artiste, les formes les plus originales. Le génie inventif de Moreau, dégagé de toute théorie, prend son essor librement. Il marque essentiellement le début de l'art de l'illustration qui obtient un si grand succès de nos jours.

Moreau le Jeune était le grand-père d'Horace Vernet, que nous étudierons plus loin; il y aurait à établir dans l'œuvre de ce dernier de curieux points d'atavisme.

Moreau, brillant élève de Lelorrain, était le fils d'un simple perruquier de la rue de Bucy. D'un physique ingrat, bourru, il semble que le surnom de « bœuf », que lui donnèrent par dérision ses camarades, cadre parfaitement avec l'esprit massif et borné dont le futur grand artiste fit preuve dès son jeune âge.

Cette lourdeur d'esprit se dissipe aussitôt, et son imagination rayonne.

La première œuvre qu'il signa fut la *Sainte Trinité,* page un peu gauche, mais toutefois pleine de promesses.

Nous ne dirons rien des recherches stériles qui le tentèrent dans l'imitation de la manière de Rembrandt, essai malheureux qui nous vaut une pièce de peu de valeur, lourde et noire, intitulée *la Femme d'Urie au bain.*

Moreau épousa à vingt-quatre ans M^lle^ Françoise Pineau, fille du grand sculpteur. A cet âge l'artiste, dans sa soif de produire, se jette résolument dans l'illustration des livres, qui l'attire par les nombreuses ressources qu'elle lui promet. Son oncle Laurent Fault, éditeur, lui ouvre grandes les portes et facilite ainsi ses débuts et ses productions dans le genre.

Subitement il abandonne la gravure qu'il faisait des dessins des autres pour devenir graveur de ses propres œuvres.

Nous citerons de Moreau un portrait remarquable de J.-B. de Laborde, qui précéda une édition fort belle de chansons de ce musicien, J.-B. de Laborde, qui était premier valet de chambre du roi et gouverneur du Louvre, édition restée inachevée, malheureusement, par suite de la brouille

des deux artistes. Puis c'est dans les œuvres de J.-J. Rousseau et dans celles de Molière que Moreau prodigue la verve de son grand talent. Quel esprit! quelle science aimable de la composition! Ses ouvrages, de nos jours, sont extrêmement rares.

Puis, c'est Voltaire qui réclame le concours de l'artiste pour les illustrations de sa *Henriade*. Cette œuvre, unique peut-être, dont ils firent don tous deux à l'impératrice Catherine, fut brûlée dans l'incendie des Tuileries.

Mentionnons encore sa grande estampe qui représente le *Sacre de Louis XVI* dans la cathédrale de Reims, et une étonnante pièce intitulée *le Feu d'artifice,* œuvre d'une fantaisie et d'un effet grandioses.

La jeune Marie-Antoinette soignant un malheureux bûcheron blessé par un cerf dans une chasse à courre lui inspire une délicate composition.

Cette suite de productions remarquables mène glorieusement Moreau à l'Académie. Comme dessinateur du cabinet du roi, l'artiste produit les belles estampes qui suivent : l'*Assemblée des notables,* les *Vœux accomplis,* la *Constitution de l'Assemblée nationale,* l'*Ouverture des états généraux,* etc. Ce fut lui qui grava la carte d'entrée donnant accès aux places réservées, lors de l'ascension célèbre des aéronautes Charles et Robert. Moreau fit également une série de dessins pour une *Histoire de France* dont Le Bas avait conçu le projet. Le Bas mourut de chagrin de n'avoir pu assister aussi vite qu'il l'eût désiré à l'éclosion de son œuvre. Moreau avait fait durer les choses ainsi dans un but de lucre regrettable.

Ses amis préférés furent Voltaire, David, J.-J. Rousseau et le docteur Guillotin, le funèbre inventeur de la guillotine.

Moreau entra à l'Académie en 1791. A cette époque ce grand artiste paraît s'affaisser; il lui semble qu'en reprenant dans ses derniers jours l'œuvre qui réussit tant à sa jeunesse, il recueillera les mêmes succès : c'est ainsi que la mort le surprend au moment où il travaillait à un nouveau *Sacre.*

Les anecdotes les plus intéressantes abondent sur Moreau le Jeune.

M. de Najac, gendre de M. Mahérault, nous conte dans le livre très intéressant qu'il consacre à l'artiste, d'après le manuscrit que lui laissa son beau-père, les souvenirs suivants que nous lui empruntons : « Il m'accueillit avec une bonhomie charmante, me montra son dessin, et comme, après l'avoir admiré, je remarquais un petit croquis à la mine de plomb qu'il avait devant lui : « C'est, me dit Moreau, un costume de bal tel que « les jeunes femmes le portent aujourd'hui. Il est d'Horace Vernet, mon « petit-fils, qui est bien au courant des modes du jour, car c'est lui qui « dessine la plupart des costumes que publie Lamésangère dans le *Journal* « *des dames et des modes*. Moi qui ne vais plus dans le monde comme au « temps de ma jeunesse, et qui ne connais plus les toilettes, je me sers de « ce croquis pour ajuster toutes ces figures de femmes que j'ai dû placer « dans ma composition.

Il est touchant de signaler cette collaboration du petit-fils et du grand-père, talents tous deux remarquables, l'un enseignant à l'autre les modes de son temps, Vernet dessinant des costumes de la cour de Napoléon au fameux traducteur des fastes de Louis XVI.

Nous puisons à la même source cette réponse piquante qui fut faite à un auteur dramatique très connu (que l'on croit être Scribe, ami de M. Mahérault), alors que celui-ci, manquant de tout sentiment artistique, interrogeait Moreau en train de dessiner.

« Vous employez donc des matières bien chères pour un pareil travail? »

Moreau lui répondit : « Un sou de papier, un sou d'encre de Chine ou de sépia, et un pinceau de dix sous qui me sert depuis un an! Mais qu'est-ce que vous coûte, à vous, le papier dont vous vous servez pour écrire les vers que vous avez vendus mille francs à votre éditeur? »

Il y avait autrefois, dans la chambre à coucher d'Horace Vernet, un portrait fort beau de Moreau le Jeune, œuvre de Gounod, le père du célèbre auteur de *Faust;* on ne sait pas malheureusement ce que ce tableau est devenu.

Malgré toute sa passion pour les idées et les personnages de la Révolution, Moreau, qui avait dessiné pour tous les régimes, pour la République après Louis XVI, et pour Napoléon, connut l'adversité, en dépit de son grand talent. Le libraire Renouard l'empêcha souvent de mourir de faim, lui prêtant de l'argent comme il l'avait déjà fait à Saint-Aubin.

N'oublions pas encore *Desenne* (1783-1827), le rival de Moreau, qui eut sur Moreau l'avantage d'un dessin moins tourmenté, peut-être plus correct et plus élevé. Desenne a composé également de nombreuses vignettes pour un grand nombre d'éditions classiques. Nous devons aussi à cet artiste un bon tableau intitulé : *Trait de la vie de François Ier*.

*
* *

Hors de France, en Allemagne, Chodowicki prend rang à cette époque. D'une composition habile, ses *Idylles* de Gessner, *Werther* de Gœthe, *Roland* de l'Arioste, obtiennent un succès mérité, malgré la lourdeur de leur gravure.

En Angleterre, c'est Bartolozzi de Florence, qui arrive d'Italie à Londres, où les graveurs français du livre s'étaient établis. Ce dessinateur de grande valeur avait fait également de la gravure ; il nous donna dans ce genre les figures de Shakespeare, d'après les dessins de Moreau le Jeune.

Parmi les illustrateurs français de ce siècle, nous voyons encore Duplessis-Bertaux, qui nous laisse des œuvres patriotiques d'une emphase curieuse toutes empreintes de la préciosité de la première République. Ses sans-culottes sont d'allure prétentieuse, et ses tricoteuses ont des façons de grandes dames.

Duplessis-Bertaux, à qui nous devons de nombreux dessins (ses tableaux historiques ornés de deux cents planches, entre autres), préféra la gravure,

dans laquelle on lui trouve quelques analogies de facture avec Callot, moins cette gaieté qui, dans le choix des sujets, caractérise le grand artiste lorrain.

Dans ce siècle, nous assistons donc à une sorte de renaissance de la vignette, encouragée par l'éditeur Boydell, qui, avec le concours d'autres esprits dévoués à cet art, avait fait appel au talent de plusieurs élèves de Le Bas.

## III

### LES JOHANNOT. — LES DEVÉRIA, ETC.

Les deux frères Johannot, les Devéria, Jean Gigoux, François Waltier, Meissonier, etc., rentrent alors en lice, à la suite des poètes et des romanciers.

A ce moment le livre, dont le prix était très élevé, se démocratise; les papiers coûteux cèdent le pas à des papiers vulgaires, et aussitôt, du cabinet de lecture à la mansarde, en passant par les mains de la grisette, tout le monde s'arrache les productions littéraires joliment illustrées.

Les éditeurs lancent alors des ouvrages brochés, tirés à mille exemplaires, chiffre d'autant plus important à cette époque que la moitié de ces livres, à peine, trouve acquéreurs.

La gravure dite en fac-similé fait son apparition, les dessinateurs s'ingénient à donner une forme simple à leurs œuvres, un trait seul dans un effet sobre, et les graveurs taillent fidèlement et respectent exactement le trait.

Ce mode de gravure se rapprochait évidemment du procédé qu'employèrent les anciens des quinzième et seizième siècles, Holbein, de Vestre

entre autres, mais avec des qualités en plus cependant, dues à des procédés d'impression plus parfaits, joints à des matériaux et à des outils préférables.

On gravait dans le temps sur bois de poirier, sur bois de fil, c'est-à-dire dans le sens de la longueur. Maintenant, le bois de buis est adopté, en raison de la plus grande compacité de sa matière; en outre, on ne grave plus, comme avant, sur les fibres longitudinales du bois, mais au contraire sur les fibres placées en sens vertical.

Améliorations très importantes tant au point de vue de l'indépendance des outils que pour la fidélité du dessin à reproduire.

Lavoignat excella dans le fac-similé; il grava ainsi de façon remarquable, pour l'éditeur Curmer, les œuvres des dessinateurs les plus en vogue de cette époque.

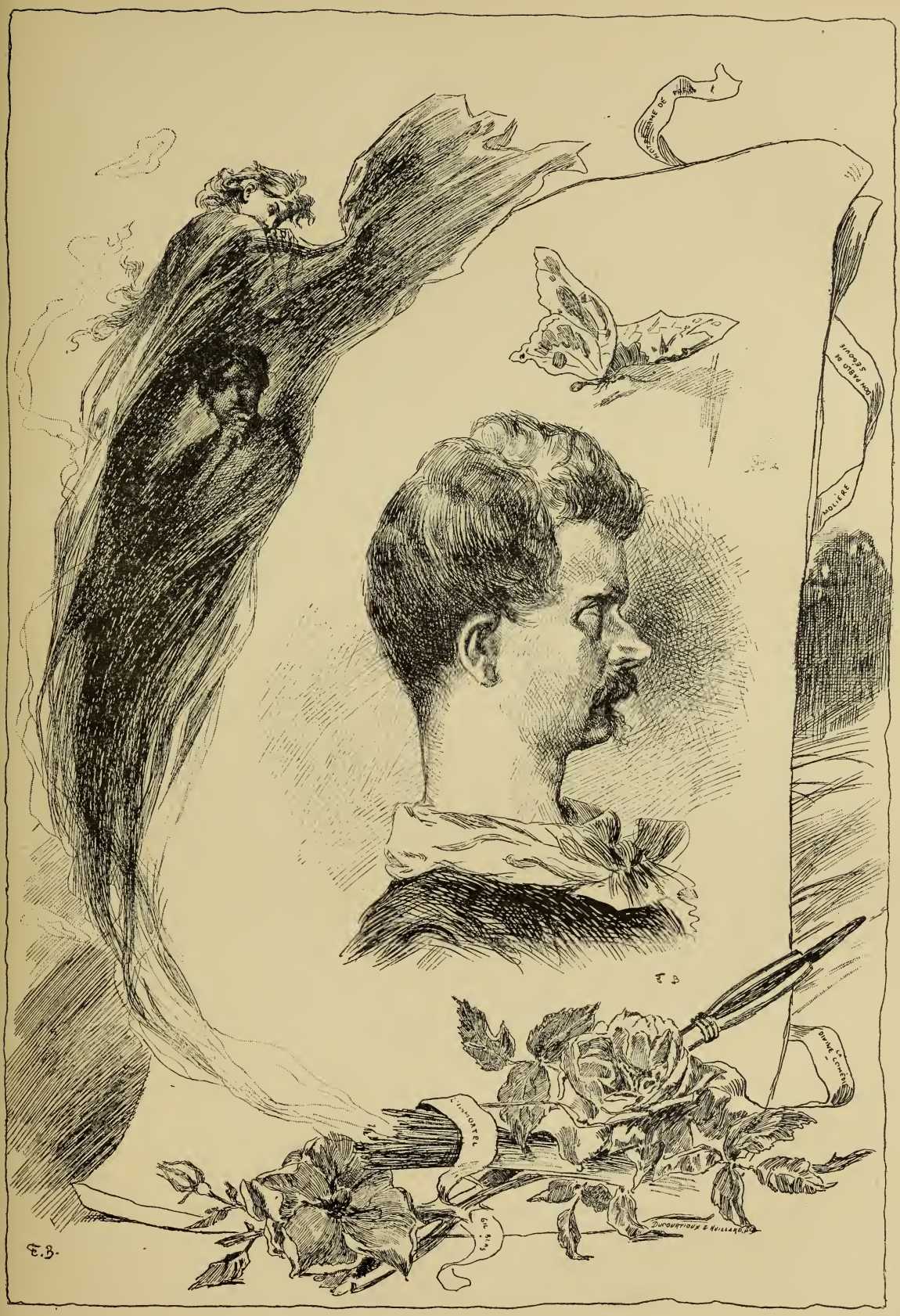
Nous parlerons plus loin des inventeurs de la *teinte,* mode de gravure en pratique à notre époque. Les dessins prennent, par ce moyen, un tout autre aspect, dû à la facilité qu'ont les graveurs d'interpréter les effets quels qu'ils soient, et à la latitude par conséquent qui est donnée aux dessinateurs.

Les graveurs taillent maintenant à leur manière, avec une facture différente; ils interprètent, au lieu de copier exactement le dessin.

*
* *

## TONY JOHANNOT. — ALFRED JOHANNOT

Ils étaient trois frères Johannot, que la mort a pris tous trois avant l'âge : Charles, qui grava la *Trompette* d'Horace Vernet, et qui mourut en 1824; Alfred, dont on fit, vers 1852, revivre un des derniers chefs-d'œuvre lacéré par les vandales en 1848, au Palais-Royal, l'*Entrée de M^lle^ de Mont-*




TONY JOHANNOT

*pensier à Orléans*, et enfin Tony. Ces deux derniers noms retiennent plus particulièrement notre attention.

La renommée de Tony Johannot et de son frère Alfred Johannot fut

Dessin de Tony Johannot pour l'illustration d'un roman de Jules Sandeau (1851).

éclatante; nous devons à ces deux artistes des œuvres d'une saveur particulière, toutes empreintes d'une grâce nouvelle.

Tony surtout excella dans cet art; il traduisit les beautés de la femme comme nul autre. Gavarni, dont l'admiration pour cet artiste était très

grande, disait à ce propos : « Les femmes que dessine Johannot ont un charme si spécial, qu'elles semblent avoir la souplesse onduleuse du serpent. »

« Encore une fois, pour nous aujourd'hui son mérite (il s'agit de Tony Johannot) est de nous avoir conservé ainsi la note élégante et gracieuse du romantisme, dont il a été un croyant, comme Nanteuil, comme Devéria. » (Béraldi.)

Tony Johannot était né en 1803 à Offenbach (Hesse-Darmstadt), d'une famille française exilée sous Louis XVI ; aussi son talent était à la fois germanique et gaulois, profond et vif, intime et gracieux, réfléchi et improvisateur.

Après la mort de Charles, Tony et Alfred se rapprochèrent encore et unirent leurs efforts pour faire triompher, chacun de leur côté, leur valeur différente. Tous deux brillèrent côte à côte, et l'on discuta beaucoup pour savoir lequel éclipsait l'autre... Alfred était plus sérieux et plus rêveur, Tony plus léger et plus coquet, tous deux également fins et poétiques. Suivant Alfred, Tony avait la palme ; suivant Tony, Alfred était supérieur. La vérité cependant nous oblige à trancher cette lutte de courtoisie touchante entre les deux frères en faveur de Tony, qui, pour les raisons que nous avons dites plus haut, obtint plus de succès que son frère, et dont le talent rayonne davantage selon nous.

Dans leur tendre jeunesse, un jour que ces jumeaux de l'art travaillaient ensemble au musée du Louvre, que M. Denon leur avait ouvert et où ils étudiaient — à de rares intervalles, devons-nous le dire? — l'*Apollon du Belvédère,* la *Vénus de Médicis,* la *Transfiguration* de Raphaël, les merveilles de Rubens, tous les chefs-d'œuvre amassés par la victoire et qui ont repassé les Alpes et le Rhin en 1815, un jour donc, un homme brusque et trapu passa dans la galerie où dessinaient les deux frères. Il se pencha sur l'épaule de Tony, observa son esquisse d'un œil d'aigle et donna un petit soufflet à l'écolier.

Dessin de Tony Johannot pour *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo.

« Quel est donc cet amateur? demanda Tony.

— Cet amateur, c'est Napoléon! répondit Alfred, et il vient de te sacrer artiste comme le pape l'a sacré empereur. »

Napoléon III se souvint-il de cela lorsqu'il paya les frais des funérailles de Tony Johannot? L'empereur eût sans doute préféré donner un petit soufflet à l'artiste, comme son oncle, en lui commandant un bon et beau tableau; mais, hélas! les empereurs proposent, et Dieu dispose. (*Musée des familles.*)

Les deux frères avaient débuté dans la gravure au burin sous les auspices de leur frère aîné Charles; mais ils avaient bientôt délaissé cet art, dont la longueur dans l'exécution était peu en rapport avec le désir de conception rapide qu'ils ressentaient.

Les Johannot ont fait des vignettes par milliers. Ils ont été les véritables rénovateurs des plus élégants dessinateurs du dix-huitième siècle.

Tous deux s'étaient lancés dans la voie du dessin sans presque d'études préalables; c'est à peine s'ils avaient vu les tableaux des maîtres. Ils opposaient seulement à leur insuffisance de métier une connaissance technique de costume qu'ils avaient acquise en feuilletant les manuscrits à images du moyen âge.

Les deux artistes étaient les fils de François Johannot, dont le nom reste attaché à l'importation de la lithographie en France, dans laquelle triomphèrent aussitôt les Carle Vernet, les Charlet, les Raffet, les Hippolyte Bellangé, etc.

Alfred Johannot, qui avait commencé sa carrière par des vignettes dont il ornait les boîtes des confiseurs et par des images pour les éditeurs d'images de sainteté, se fit connaître par des gravures d'abord, les *Orphelins* d'après Henri Scheffer entre autres, ensuite par les illustrations de Walter Scott et de F. Cooper, qu'il dessina en collaboration avec son frère cadet Tony.

Celui-ci était plus doué. Aidé des excellents conseils d'Alfred au point de

vue de la composition de ses œuvres, il ne tarda pas à le surpasser, quoique cependant son frère lui fût supérieur par le caractère et la physionomie qu'il savait imprimer à ses personnages.

Alfred Johannot, dont l'imagination était très ouverte, affinée encore qu'elle était par l'exercice cérébral continu de l'illustration, trouvait dans le moindre groupe, dans la moindre harmonie, un prétexte à tableau.

Presque tous ses dessins étaient faits d'après nature; les croquis les plus rudimentaires lui servaient souvent à exécuter des œuvres très importantes.

La même conscience artistique présidait dans toutes ses productions, et cela n'est pas sans grandir encore le mérite de l'auteur.

Alfred Johannot posséda des qualités de composition très réelles.

Ses tableaux qui sont au musée de Versailles sont d'un bel arrangement, d'une heureuse correction dans le dessin, mais ils semblent manquer de conception et de vigueur.

Comme on demandait un jour à l'artiste s'il possédait la robe qu'il avait représentée dans un de ses tableaux en cours d'exécution, Alfred Johannot prit un petit morceau de soie, qu'il froissa délicatement de manière à lui donner la forme d'une robe : « Voilà, dit-il, quels sont mes modèles! »

Tony Johannot nous attire davantage par son œuvre de dessinateur, plus particulière et plus importante.

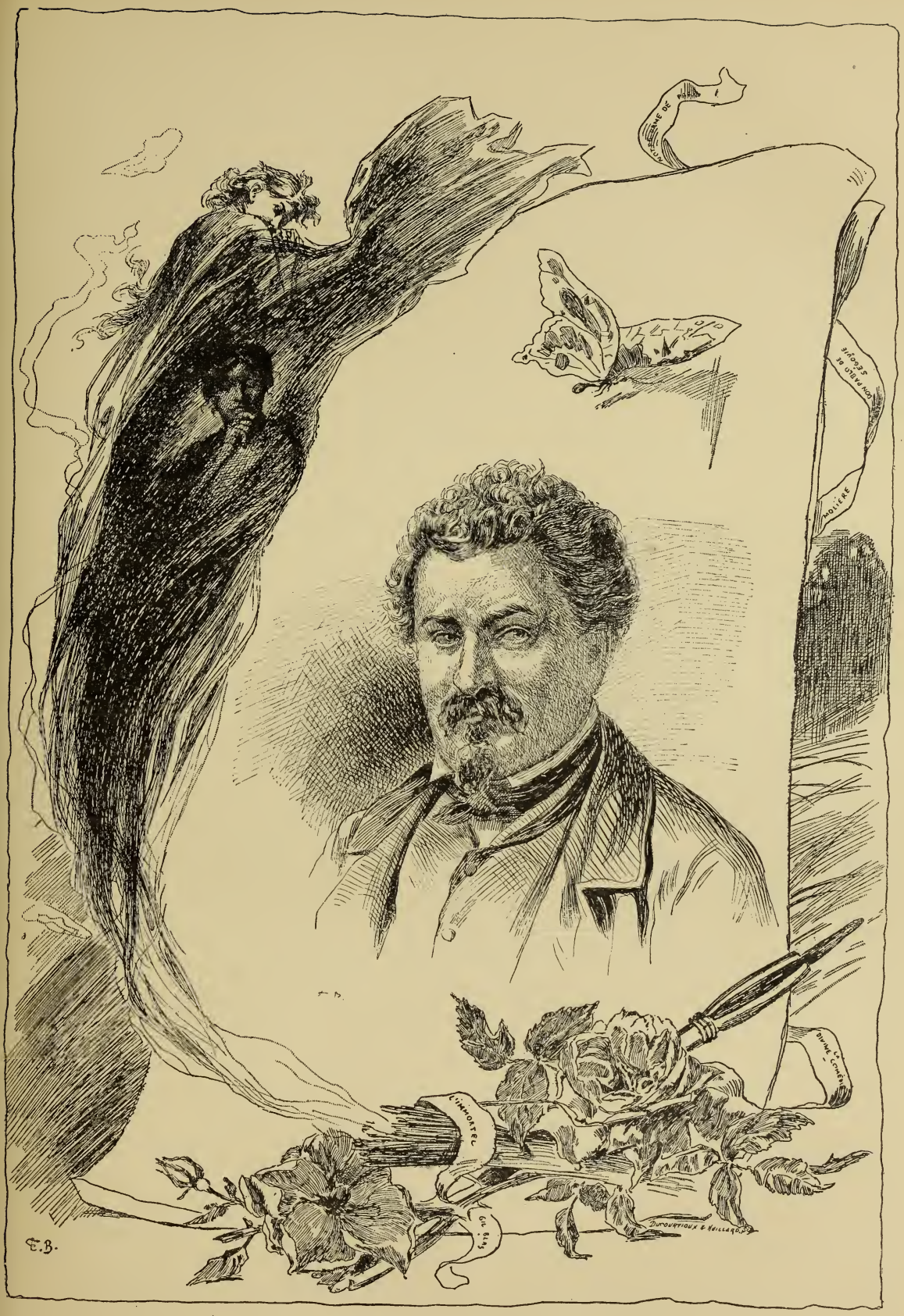
Quelle différence, du reste, entre la nature de ces deux frères!

Alfred était d'une nature froide, réservée, d'une santé très précaire. Bientôt atteint irrémédiablement de la poitrine, on le vit se réfugier pendant deux ans à la campagne, couchant dans une étable, fuyant la mort.

Brisé par la maladie, il s'éteignit à l'âge de trente-sept ans, alors qu'il s'était tout entier consacré à la peinture.

Il avait, entre temps, orné de tableaux de valeur l'église de Notre-Dame-de-Lorette, entre autres la *Vie de saint Hippolyte.*

Tony Johannot, au contraire, avait cette physionomie toute de verve et de sympathie communicatives que donne la nature resplendissante.




ALFRED JOHANNOT

Que d'esprit dans ses vignettes! que de fraîcheur! quelle facilité!

Peut-être la diversité de talent des deux frères, la quasi-infériorité d'Alfred, est-elle imputable à ces conditions de santé si différentes.

*
* *

## ACHILLE DEVÉRIA (1800-1857). — EUGÈNE DEVÉRIA

Quelle curieuse carrière que celle des Devéria! Quelle triste fin fut la leur! Le succès avait dérouté les deux frères : au début tout riait à ces talents précoces. Ils furent comblés d'honneur, connurent la notoriété sans presque d'efforts, et c'est cela qui tua en eux la conscience et le goût de l'étude, si nécessaires pour rendre ces succès durables.

Achille Devéria fut un des meilleurs dessinateurs de l'époque; excellent lithographe, il avait commencé en même temps que Charlet.

Dès ses premiers essais, l'artiste entra comme dans une sorte de gloire, tout semblait devoir lui réussir. Les livres, maintenant tous ornés d'images, réclamaient son concours; on se disputait ce talent si charmeur avec cette pointe d'esprit si personnelle, comme le complément nécessaire à la réussite de toute œuvre.

Achille Devéria était en outre doué d'une très grande habileté; il satisfit à toutes les exigences de la librairie, prodiguant sa verve et son exécution si brillante avec la rapidité la plus étonnante.

Personne, en effet, ne dessina aussi facilement que lui sur le papier ou sur la pierre avec le crayon gras.

Que ce fussent des paysages, des portraits ou des vignettes, l'artiste arriva à tout avec le même bonheur.

Malheureusement, cette trop grande facilité gâta ce talent si réel. Ses

facultés pour le dessin de « chic » suppléant à l'étude qui seule pouvait continuer cette vogue, Devéria perdit de jour en jour ses prodigieuses qualités.

Il ne s'en aperçut pas tout d'abord : travailleur acharné, doué d'un caractère aimable et bien pensant, il acceptait volontiers la lutte avec l'inégalité naturelle de ses chances. Mais les éditeurs ne tardèrent pas à être impitoyables : on regrettait le Devéria d'autrefois, on ne voulait plus du Devéria actuel.

L'œuvre de l'artiste en était, du reste, à son déclin ; elle semblait un pâle rayon de celle qui nous avait tant captivés au début. Les dessins si appréciés jadis se virent réduits de moitié, puis de quart de prix ; bientôt on n'en voulut plus du tout.

Devéria, dès le commencement, ne comprit guère cette cruauté des choses ; il alla lui-même présenter des dessins aux éditeurs, très étonné qu'on ne vînt plus lui en demander : ceux-ci lui fermèrent leurs portes.

Ainsi donc, le grand illustrateur n'avait même plus cet amour-propre qui devait le consoler dans sa fierté !

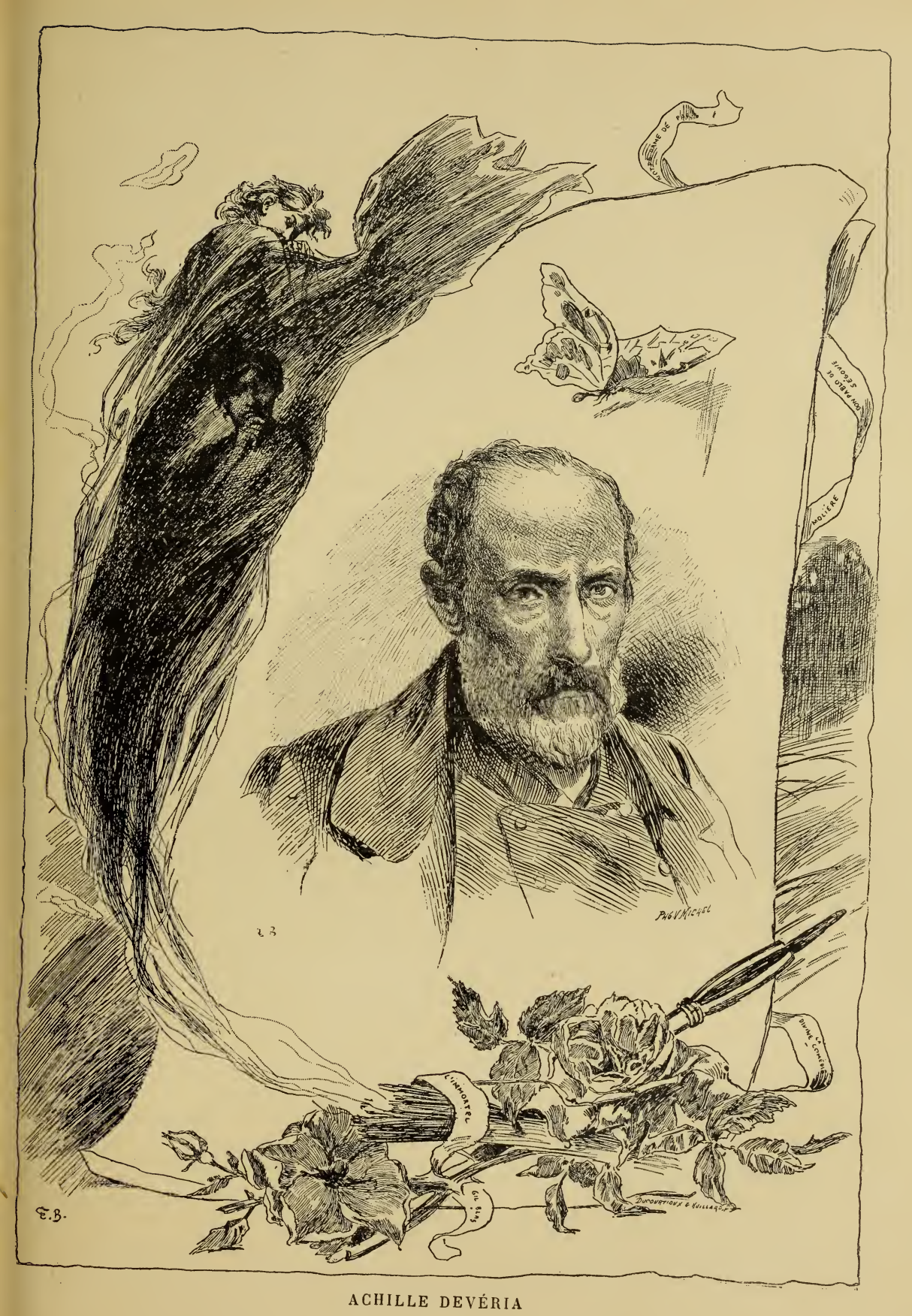
Où était-il le temps où les jeunes se découvraient devant Devéria, saluant à la fois le talent resplendissant et la fortune naissante de l'artiste !

Cette si triste débâcle fut un coup sérieux au cœur de Devéria ; Bixio, son ami, lui vint heureusement en aide.

En 1879, nous le voyons, grâce à cette affection restée fidèle, conservateur des estampes à la bibliothèque Richelieu. Là son goût parfait et son érudition profonde le mettent hors de pair.

L'artiste se consola par un travail acharné du chagrin que lui donna cette désertion presque forcée de la voie d'illustrateur, dans laquelle il avait laissé une trace si lumineuse après un si court passage.

Citons, de ce grand dessinateur, les œuvres qu'il exposa dès l'âge de vingt-deux ans et dans lesquelles nous entrevoyions un talent déjà pénétrant, d'allure charmante et plein de promesses.




ACHILLE DEVÉRIA

Ce sont les portraits de Racine, de Mme de Sévigné, de Corneille, de Descartes.

Mentionnons aussi les belles aquarelles de la *Translation de la Vierge, Périclès chez Aspasie,* une *Descente de croix, Torquato Tasso présenté à Élisabeth d'Autriche,* etc., sans compter les innombrables illustrations qu'il sema dans les plus fameuses éditions de l'époque.

N'oublions pas encore les vitraux si intéressants que l'on exécuta d'après les cartons de l'artiste et qui figurent à Versailles.

*
* *

Eugène Devéria nous laisse une œuvre de dessinateur bien moins importante que celle de son frère ; c'est plutôt comme peintre qu'il se fit remarquer.

Seulement, mêmes triomphes, mêmes déboires pour tous deux, même griserie de succès et même amertume au déclin de la vie.

A peine sorti de l'atelier d'Hersent, Eugène peignit un grand tableau intitulé *la Naissance de Henri IV,* qui lui valut à l'exposition de 1829 la place d'honneur.

Devéria entra dans la gloire, dès lors, avec un succès indescriptible.

On dit même que ses camarades dans l'extase, après un discours prononcé en l'honneur de l'artiste, brisèrent, en les jetant par les fenêtres de l'atelier, tous les moulages d'après l'antique qui s'y trouvaient, sacrifiant ainsi à leur nouveau dieu.

Quelle précocité en effet dans le talent ! Quelle haute intuition de la composition, avec, à la fois, les fermetés et la sincérité d'un dessin correct et le sentiment inné de la couleur !

La *Naissance de Henri IV* fut achetée aussitôt par le roi, qui l'offrit au

musée du Luxembourg. Nous pouvons aujourd'hui admirer ce tableau au Louvre.

C'est avec les ressources que ce tableau lui procura que Devéria se paya un remplaçant comme soldat.

Puis l'artiste fut bientôt assailli de commandes, au grand désavantage de Delacroix, qu'on délaissa un moment.

Vint alors la fin de toutes ces splendeurs, la chasse au portrait, toute la décrépitude d'un talent gâté par le succès.

Les tableaux brossés hâtivement, vendus à des prix variant entre dix et vingt francs, puis le dégoût, les rancœurs de toute une belle existence gaspillée, au milieu de l'indifférence de tous...

Eugène Devéria, abandonné par ses admirateurs, se réfugia en province, où il mourut. Il s'était fait prédicateur protestant.

*
* *

Nous remarquons encore Français, le célèbre paysagiste, qui compta à ses débuts parmi les plus grands lithographes. Cet artiste a dessiné des planches d'après Rousseau, qui dépassent les plus belles eaux-fortes de Ruysdaël.

Puis Mouilleron, qui apparaît au déclin de la lithographie, qu'il a pour ainsi dire inventée. Il la fait participer à la fois de la peinture et du pastel. Grâce à la découverte de Mouilleron, les artistes sont désormais fidèlement reproduits.

Jean Gigoux, celui que l'on nomma le doyen des peintres, mérite toute notre attention également par les illustrations remarquables qu'il fit de *Gil Blas* pour l'éditeur Dubochet.

Nous devons encore à cet artiste les portraits de Barrye, Delaroche, Siga-

lon, Delacroix, Alfred de Vigny, etc., sans compter un grand nombre de paysages.

Citons encore Wattier, puis un des maîtres du genre, d'un talent char-

Dessin de A. Devéria (librairie Flammarion).

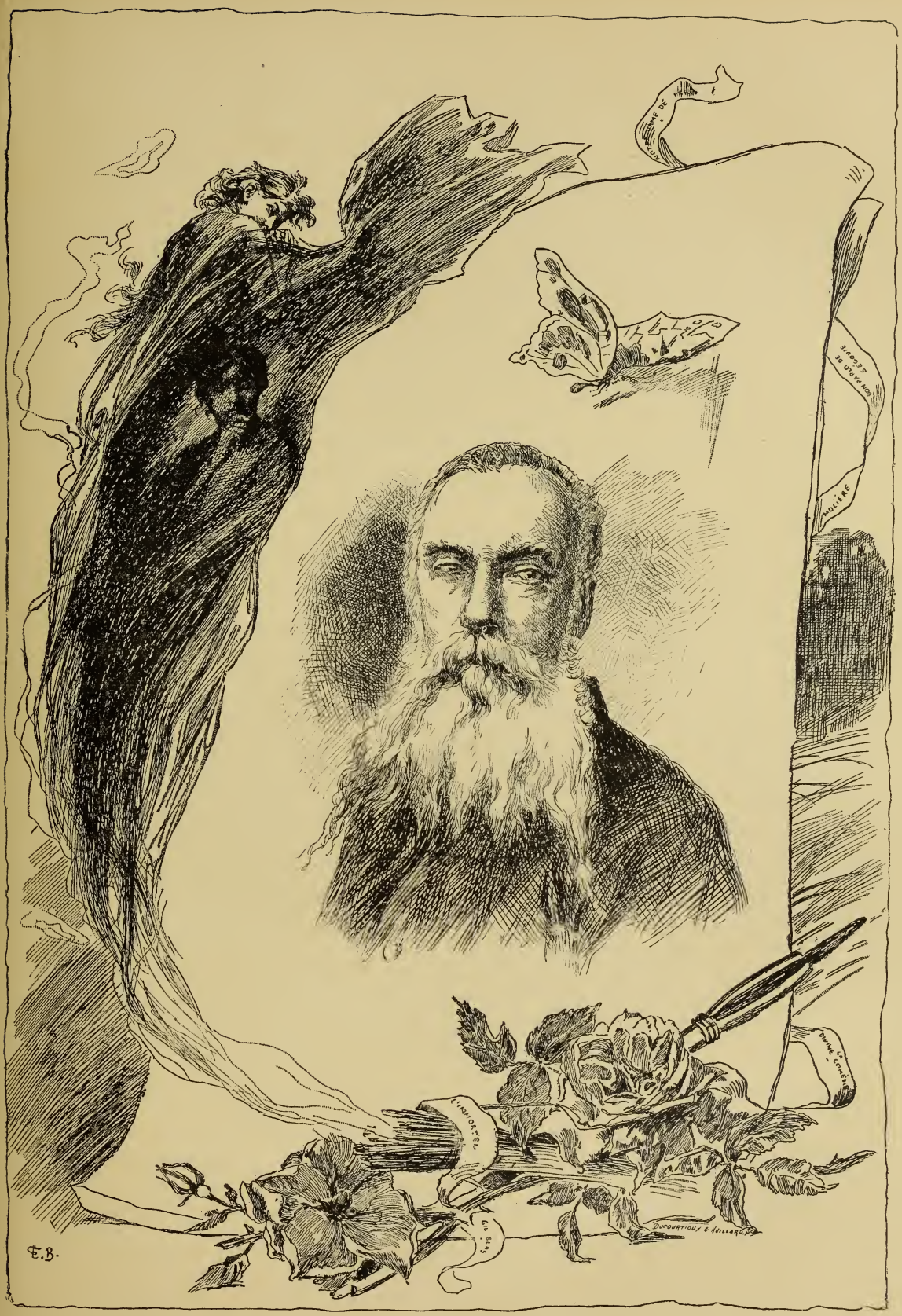
mant, fin et rare, qui marquait toutes ses compositions d'un coin exquis d'originalité : nous avons nommé Célestin Nanteuil. Célestin Nanteuil était né à Rome en 1813, de parents français. En 1827 il entrait à l'atelier de Langlois, et dix ans plus tard chez Ingres. Le romantisme l'attira l'un des premiers, et il illustra de gravures à l'eau-forte les œuvres de Victor Hugo,

les drames d'Alexandre Dumas, les poésies de Théophile Gautier, les romans de Pétrus Borel et d'Alphonse Royer. Nanteuil se trouve admirablement résumé dans son œuvre et dans sa personne par l'épithète que Théophile Gautier lui décocha spirituellement, « le jeune homme moyen âge ». Les lithographies dont il orna la musique d'Hippolyte Maupou, — les

Dessin de A. Devéria (librairie Flammarion).

romances célèbres de *Avez-vous vu dans Barcelone?* et *Adieu mon beau navire,* de l'opéra des *Deux Reines,* sont d'un sentiment exquis et d'un charme frais et neuf.

Prenez un dessin de Nanteuil, et vous serez vivement frappé de la simplicité des moyens avec lesquels il vous charme. Ce sont de simples oppositions de noir et de blanc, une sorte de brutalité inanalysable faite de lumière éblouissante et d'ombre, à travers laquelle vous discernez des formes peu




EUGÈNE DEVÉRIA

agréables, dessinées à peine. Tout cela respire cependant une saveur particulière ; on reste saisi par la grâce d'un ensemble original, et cela suffit, sans qu'on approfondisse. C'est une tache colorée, dans laquelle se rencontrent les styles, les costumes les plus disparates, des reîtres avec des mignons, des clochers avec des mansardes, dans un mépris curieux, étrange, de l'arrangement strict, de la pureté dans l'ordonnance.

Ce fut Nanteuil qui dessina l'en-tête de la romance *Castibelsa, l'homme à la carabine...*

Nanteuil reçut la croix de la Légion d'honneur sous l'Empire.

Dans les dernières années, avant le 4 septembre, il était conservateur du musée et directeur de l'école des beaux-arts de Dijon; il avait succédé dans ces fonctions à Louis Boulanger.

« Tenez, voici, de Célestin Nanteuil, une histoire qui a été bien près de me mettre les larmes aux yeux. Ayant toujours donné plus qu'il ne gagnait, Nanteuil n'avait plus guère pour courtisan et pour ami qu'un chat qui lui tenait compagnie dans sa solitude, accourant au bruit de son pas dans l'escalier, se frottant à lui dès qu'il avait franchi le seuil de son appartement, allant s'arrondir auprès de lui sur sa table de travail quand il avait repris ses crayons, couchant aux pieds de son lit, toujours ronronnant et l'enveloppant, même dans l'ombre, de la caresse d'or de ses grands yeux ; et, comme il vantait à Nadar les ressources de cette société fidèle d'un animal ayant accepté sa vie, celui-ci lui demanda comment, ayant ce besoin de tendresse autour de lui, il n'avait pas plutôt pris un chien? « Un chien ? « oh non! lui répondit Nanteuil avec un indicible accent de mélancolie, « c'est trop bon : il ne faut pas s'y habituer!... »

Jolie, n'est-ce pas, cette anecdote que nous empruntons au délicat poète Armand Silvestre, et que nous devons aussi à l'excellente mémoire de Nadar, qui mérite ici une mention de caricaturiste spirituel et habile pour son Panthéon célèbre, le Panthéon Nadar, qui passa en revue de façon si amusante les physionomies des hommes célèbres de son temps.

Célestin Nanteuil est mort à Marlotte, près de Fontainebleau, le 6 septembre 1873. Son œuvre est aimable, plus gracieuse que savante, mais d'un goût très personnel.

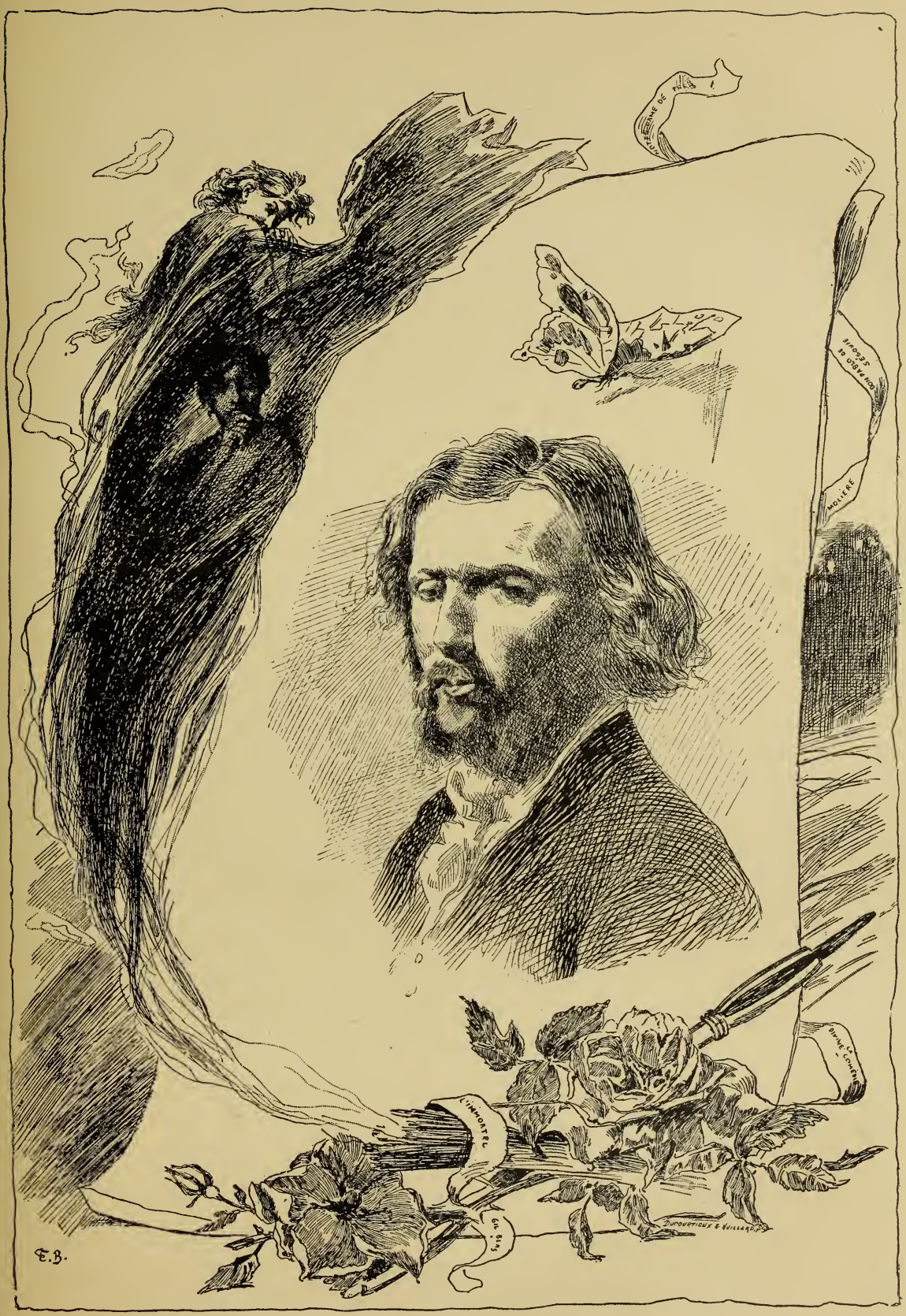
La maison où habitait en dernier lieu l'artiste dont nous venons de parler avait précédemment abrité Eugène Delacroix; après la mort de Nanteuil, Paul de Saint-Victor, le brillant écrivain et critique d'art, vint y mourir, et tout dernièrement le paysagiste célèbre Harpignies fut l'hôte de cette demeure justement remarquable, sise 6, rue Furstenberg.

*
* *

Nous nous sommes rendu chez le maître paysagiste Français, qui fut aussi un des grands lithographes de son temps. Nous avons demandé au maître, l'un des rares survivants de cette belle époque, de vouloir bien nous parler des Tony et Alfred Johannot, des Devéria, des Gigoux, des Nanteuil, de toute cette pléiade si intéressante qu'il connut et qu'il aima.

Nous sténographions, pour ainsi dire, cette causerie si pittoresque du maître : comme nous parlons à Français de Tony Johannot, il tressaille, il nous dit tout de suite l'admiration profonde qu'il avait pour cet artiste et pour son œuvre.

Tony Johannot me connaissait depuis peu de temps, lorsqu'il entreprit avec moi *Paul et Virginie,* pour l'éditeur Curmer, cet ouvrage considérable, la plus belle illustration de l'époque. Quand Curmer me connut, j'obtenais un grand succès parmi les graveurs. Ceux-ci n'étaient pas comparables aux graveurs d'aujourd'hui ; c'étaient des gens soigneux, mais ils manquaient de hardiesse et ne faisaient que sur les indications du dessinateur. Ils ne savaient pas leur métier, ils n'osaient pas interpréter les demi-teintes




CÉLESTIN NANTEUIL

avec des tailles. Ils me préféraient, car je dessinais tellement finement que toute leur tâche leur était indiquée comme dans l'eau-forte.

J'avais été présenté à Curmer par un camarade qui travaillait depuis longtemps pour lui ; il m'apprécia aussitôt et me confia quelques travaux en me prévenant que bientôt il aurait besoin de ma collaboration pour longtemps.

J'étais parti dans mon pays lorsque je reçus une lettre, où l'on me disait de revenir de suite. Tony Johannot m'attendait au sujet de *Paul et Virginie,* que nous devions illustrer tous deux, et un petit collaborateur, nommé Marville, qui m'avait précédé, — artiste habile, mais peu courageux au travail, dont j'avais fait la connaissance à l'Académie suisse. — Quel artiste que ce Johannot ! quelle facilité ! quelle imagination !

Son œuvre est innombrable. *Don Quichotte, Molière,* les *Animaux peints par eux-mêmes,* quelles charmantes choses ! Ce fut évidemment l'Homère du dessin ! Quel excellent homme, avec cela !... Savez-vous qu'il faisait de douze à quinze bois par jour, ce roi de la vignette !

Tony Johannot ne voulait plus d'autre collaborateur que moi ; je restais interdit de tant d'honneur, je ne savais plus ce que cela voulait dire. Je considérais en sus que, pour moi qui n'avais pas d'autres ressources que mon travail, une telle aubaine était l'Eldorado (*sic*).

Tony Johannot voulut faire de la peinture, mais il n'en avait pas l'habitude, et souvent il avait recours à moi. Il me demandait des conseils, des documents, souvent même il me pria de travailler à ses tableaux.

Je réussis à le faire nommer du jury de peinture, où il resta à mes côtés très longtemps ; c'était une joie pour moi de voir le cher artiste satisfait dans une de ses plus chères ambitions.

*
* *

Gigoux, lui, était le contraire de T. Johannot; il n'avait pas d'imagination, pas de facilité; mais quel excellent peintre! Il adorait la peinture, il ne visait qu'à ça, et il en fit de très bonne. Ce fut le promoteur de la belle et bonne peinture française. Gigoux était de l'époque romantique, mais il n'a pas été romantique. Il n'avait pas, comme les Devéria, par exemple, une imagination coloriste; il fut toujours obligé de procéder d'après nature : ses productions ont puisé presque dans leur impuissance une force extraordinaire.

Gigoux fut le premier qui ait fait de la peinture *saine,* tandis que les autres artistes, plus doués du côté de l'imagination, se laissaient aller à leur facilité et négligeaient les principes de l'art solide.

Devéria fut inférieur à Johannot... »

Comme nous demandons à Français quelques souvenirs au sujet de Delacroix, dont il fut un interprète hors ligne, le maître continue :

Delacroix m'aimait beaucoup ; il m'attirait chez lui, aimant, comme il disait, *à tailler des bavettes.* « Mais, cher maître, hasardais-je timidement, je n'ose pas vous déranger. Je m'aperçois que votre bonne fait quelques difficultés à laisser entrer les camarades ; elle vous ménage, et elle a raison.

— Cela ne fait rien, répondit Delacroix, venez quand vous voudrez; je serai toujours enchanté de vous voir. »

C'était lui qui parlait tout le temps, et c'était cela seul qui m'intéressait, naturellement.

Un certain jour je dis au maître : « Je dois aller à la campagne d'ici quinze jours à trois semaines; je serais bien heureux d'employer ces quelques

Dessin de Français, extrait des *Jardins* (librairie Mame).

jours qui me restent, à faire une grande lithographie de votre barque de *Don Juan.* »

J'en avais déjà dessiné une petite, et c'est celle-là qui est restée la meilleure.

« Vous êtes bien aimable, me répondit Delacroix ; savez-vous que c'est un gros travail que celui-là?...

— Oui, mais cela m'intéresse tellement... »

Je me rappelle que j'allais au Salon où ce tableau figurait, et que dès les six heures du matin jusqu'à l'ouverture des portes au public je faisais des bouts de croquis que je reportais sur ma pierre ensuite.

Ayant un jour manifesté, devant Delacroix, le désir d'avoir le tableau chez moi, pour la facilité de mon œuvre, je le reçus aussitôt.

Au bout de huit jours, je priai le maître de venir pour qu'il m'aidât et me guidât dans ce travail.

Il vint et me dit : « Ah! c'est effrayant, je vois seulement mon tableau ici, chez vous, et je m'aperçois que c'est un tissu d'erreurs. Mon Dieu! tenez, voilà un homme : d'où vient son bras? Il est attaché dans le dos... En voilà un autre qui tombe à la mer, il est gras comme un moine... Il faut que vous me *recaliez* tout cela!

« Vous voulez bien vous faire graveur pour moi ; eh bien, généralement les graveurs en prennent un peu à leur aise dans leur interprétation, et ils ont raison... Voyez les Lebrun traduits par Audran, comme c'est mieux, comme c'est plus élégant que les peintures!

— Ma foi, lui répondis-je, écoutez... Je n'ose pas prendre sur moi de faire ce que vous me demandez là ; si c'était du paysage, j'interpréterais encore, mais ici je suis l'esclave, et non pas le maître. »

Il me dit : « Est-ce curieux? Moi, je suis très nerveux : j'ai de l'imagination, et quand je fais un tableau je ne peux pas me servir de la nature ; ainsi, pour faire cette main, c'est un accent, une simple note, il faudrait que je la connusse pour bien la rendre. Les Grecs avaient des *canons,* et

nous n'en avons plus, de sorte que quand je fais un tableau, je préfère beaucoup mieux mon sentiment à une étude de main, par exemple. Quand je regarde ma main, c'est un univers, il y a de quoi étudier des temps infinis ; mais, quand elle est dans mon tableau, ce n'est plus qu'un geste, une expression ; mais je l'indiquerai dans sa proportion, informe quelquefois, comme une épaule de mouton... »

J'éprouvai ce jour-là, nous dit Français, une gêne en même temps qu'une tristesse profonde de voir ce grand artiste, pour lequel j'avais tant de respect, se dénigrer ainsi lui-même.

*
* *

Nous parlons ensuite de Célestin Nanteuil à notre grand interlocuteur. Français continue aussitôt, entraîné par ses souvenirs :

Célestin Nanteuil joua comme romantique un rôle beaucoup plus grand que son talent.

Victor Hugo se l'était attaché à un point inouï, il en avait fait son second, son inséparable. Célestin Nanteuil avait mon âge, et même il était plus âgé que moi d'un an ; Victor Hugo avait dix ans de plus que lui.

Célestin Nanteuil était un fanatique de Hugo ; d'une fidélité à se faire briser les reins pour son modèle ; il semble que le grand poète ne comprit pas assez le dévouement et toute l'affection de son admirateur.

Nanteuil se dépêchait de dîner avec ses parents, qui étaient à sa charge et qu'il entretenait péniblement, et il courait avec une fleur à la boutonnière chez Hugo.

Puis, tous deux, ils partaient sur le boulevard Bourdon, faisant, pour ainsi dire, *Hernani* en collaboration.

Victor Hugo et Nanteuil connaissaient seuls ce qui était achevé d'*Hernani,* et en se promenant le poète disait au dessinateur : « Mon cher, j'ai fait un changement au troisième acte ; ainsi, au lieu de faire dire à Dona Sol... »

Nanteuil connaissait toutes les variantes d'*Hernani,* il les savait même par cœur.

Lors de la première d'*Hernani,* Nanteuil, qui était élève des Ingres, convia tous les élèves de l'atelier au Théâtre-Français ; cela fit près d'une centaine de claqueurs résolus ; on les avait fait entrer à trois heures de l'après-midi, pour éviter le tapage. Là, parmi tous les élèves des Ingres, l'école romantique était au grand complet : Théophile Gautier, Préault, Camille Rogier, Gérard de Nerval, Pétrus Borel, etc.

Mais, vers les quatre heures, voilà que toute cette masse de spectateurs se met à chanter, à fumer ; les pipes et les saucissons à l'ail sortent des poches, et l'on mange.

De sorte que le public, à son entrée, devinait plutôt qu'il ne voyait une foule grouillante au milieu d'un nuage bleu de fumée!

Puis vint la brouille de Célestin Nanteuil et de Victor Hugo, et aussitôt je louai, avec lui, un atelier où nous travaillâmes longtemps côte à côte. Il faisait alors tous ses titres de romances. Il n'était certes pas très savant, ce brave Nanteuil, ses dessins n'étaient pas toujours de haute valeur ; mais quel coloriste, et que cela était charmant et d'une jolie invention !

Avant la représentation de sa pièce des *Burgraves,* Victor Hugo envoya à Nanteuil Vacquerie, le nouvel admirateur du poète. Vacquerie était porteur d'une lettre, que Nanteuil lut à haute voix. J'étais là, très vivement intéressé. Voici ce que disait à peu près cette lettre : « Mon cher Nanteuil, plus que jamais j'ai besoin d'amis comme vous ; tâchez de retrouver ces braves jeunes gens d'*Hernani,* cette foule d'enthousiastes... »

Nanteuil répondit simplement : « Vous direz à Victor Hugo qu'il n'y a plus de jeunes gens... Je ferai ce que je pourrai, mais, encore une fois, il n'y a plus de jeunes gens !... »

Nous allâmes cependant à la première des *Burgraves,* avec nos amis Baron, Leleu, Cloppet, etc. Nanteuil avait reçu une douzaine de billets pour cette représentation.

Durant la pièce, j'examinais Nanteuil : il était rouge comme une cerise; absorbé, malgré sa brouille avec Hugo, il était toujours sous le charme, il écoutait avec une attention extraordinaire, ne répondant à aucune question, frémissant.

Lorsque nous rentrâmes, à minuit, aussitôt dans notre atelier, je dis à Nanteuil :

« Tu es encore tout ému : cela t'a donc fait beaucoup d'effet? »

Mon compagnon, aussitôt, se mit à réciter quelques vers de la pièce qu'il venait d'entendre, puis, comme je restais étonné, il me dit : « Demain je te réciterai le drame tout entier... »

L'influence qu'exerça Hugo sur Nanteuil est une chose extraordinaire !

*
* *

Le maître Français nous parle ensuite de Mouilleron : Mouilleron, c'était la lithographie même, un talent extraordinaire dans le métier, mais pas inventeur.

Il interpréta de façon étonnante; ce fut, pour les Robert Fleury, les Gigoux et tant d'autres, une véritable fortune que d'avoir été traduits par lui.

Puis il nous parle de Lemude, qui eut beaucoup de talent, mais dont la production fut peu nombreuse. Il avait débuté par un chef-d'œuvre : *Maître Wolfram;* dès lors on ne lui parlait plus que de cette planche... Il en conçut beaucoup de chagrin, et il partit pour Nancy...

Et de Paul Huet, le peintre romantique qui osa l'un des premiers le paysage vrai, et sut trouver la couleur dans le seul crayon lithographique.

Français définit de façon amusante Pinguili, sur lequel nous lui deman-

dons son avis : c'était un peintre pour les artilleurs, et un artilleur pour les peintres[1]...

Puis le maître paysagiste nous parle de Lami : c'était un esprit charmant, distingué, possédant une grande facilité.

Il fit partie des aquarellistes jusqu'à la fin ; âgé de quatre-vingts ans et plus, il produisait encore avec une ardeur juvénile.

A propos de Leroux et de Baron qui furent des dessinateurs de valeur, Français nous raconte qu'il a publié, avec ces artistes, Mouilleron et Nanteuil, un ouvrage intitulé : *les Artistes contemporains*. C'est pour cet ouvrage que les chefs-d'œuvre de la lithographie ont été faits. Il est devenu introuvable.

Nous prenons congé sur ces dernières paroles du célèbre paysagiste, à qui nous adressons nos plus sincères remerciements[2].

1. Pinguili avait été conservateur du musée d'artillerie avant de s'occuper de peinture.
2. Cette interview fut prise chez Français quelques mois avant sa mort.

## IV

### CARLE VERNET. — CHARLET. — HIPPOLYTE BELLANGÉ. — RAFFET

Carle Vernet, fils de Joseph Vernet, le peintre de marine si connu, naquit à Bordeaux en 1758 et mourut à Paris en 1836.

Aussi remarquable comme dessinateur que comme peintre, ce grand artiste excelle également dans la caricature. Il était le petit-fils de Moreau le Jeune, dont nous avons précédemment parlé.

A cinq ans il dessinait déjà d'une façon surprenante, si bien que son père en parla un jour avec feu chez M. d'Angevilliers, où se réunissait une société choisie; et comme on se récriait sur l'aveuglement de la tendresse paternelle, Joseph Vernet envoya chercher son fils.

Voilà le pauvre enfant installé au milieu du salon, une feuille de papier devant lui et un crayon à la main. Suivant son instinct, il dessine un cheval, et à mesure qu'il avance on murmure autour de lui : « Bien, très bien, il n'aura pas de place pour dessiner les jambes. » Ce que voyant, l'enfant sans se déconcerter, se tire fort bien d'affaire, avec une présence d'esprit rare,

en figurant de l'eau au bas de sa feuille, et montrant aux spectateurs étonnés un cheval prenant un bain de pieds.

Avant même d'avoir terminé ses études, Carle Vernet avait connu tous les grands hommes de son temps. C'est ainsi qu'il fut présenté à Voltaire, qui lui dit : « Vous êtes ici chez un confrère de votre père : *anch'io son pittore!* » (Ch. Blanc, *Histoire des peintres.*)

La vie de Vernet fut très mouvementée; — la variété de son œuvre se ressent heureusement de cette existense tourmentée qui assiste tour à tour à la Révolution, aux massacres sous la Terreur, à la grâce du Directoire, au Consulat et aux événements héroïques de la campagne d'Italie.

Après des études sérieuses qu'il fit chez Lépicié, Vernet obtint un deuxième prix de Rome, puis le premier, trois ans après.

Nous assistons à ce moment au début des courses de chevaux, pour lesquelles le jeune homme se passionna aussitôt. A cette époque, Vernet passe le plus précieux de son temps dans les écuries, au manège; le cheval l'attire comme sport, puis bientôt comme étude, dans laquelle il passe maître.

Le grand peintre Géricault fit également sur le cheval des œuvres fort intéressantes; comparées à celles que nous possédons de Vernet et de Gros, nous ne pouvons nous empêcher de donner la préférence à Géricault, qui, dans ses magnifiques suites de chevaux, prend le pas sur Vernet par sa technique irréprochable et la puissance du rendu.

Les chevaux de Carle Vernet ne rappellent-ils pas, en effet, l'épigramme de Gros : « Mes chevaux, disait-il, mangeraient chacun dix chevaux de Vernet. »

Puis, Carle Vernet, subitement impressionné par l'œuvre de Salvator Rosa, se lance éperdument dans la peinture des batailles.

Fait curieux, à ce moment, à force de visiter les églises, pénétré tout à coup d'une foi religieuse exaltée par sa sensibilité d'artiste, Vernet veut se faire prêtre.

Son père, Joseph, accourt aussitôt à Rome, instruit par Lagrené des ten-

CARLE VERNET

dances du jeune homme, le ramène en France, après un stage d'une année seulement, au lieu des cinq réglementaires.

Un revirement subit se fait dans l'esprit de l'artiste ; la gaieté revient peu à peu dans cette nature ébranlée. Complètement remis de sa crise religieuse, Vernet reprend ses études avec un acharnement aussi raisonné qu'il avait été incertain.

Il produit alors deux grands dessins intitulés *Courses de chars aux funérailles de Patrocle,* la *Mort d'Hippolyte, Vainqueur aux courses de chevaux revenant avec sa compagne,* compositions empreintes d'un sentiment un peu trop académique, correctes dans leur froideur, manquant toujours de logique. L'artiste, en effet, nous montre des Grecs mi-nus ou drapés galopant sur des chevaux modernes qui semblent s'être échappés des écuries les plus à la mode.

Puis vient la Révolution, dont Carle Vernet devient un ardent partisan. Nommé officier des grenadiers de la garde nationale, il est blessé à la main pour avoir refusé de tirer sur le peuple massé autour des Tuileries.

Sous la Terreur, la sœur de Vernet, mariée à l'architecte Chalgrin, fut condamnée à mort et exécutée comme suspecte : l'artiste eut la douleur de voir toutes les démarches qu'il fit pour la sauver demeurer sans résultat. Malgré ses prières à son collègue David, dont la haute influence aurait pu efficacement intervenir, il ne put obtenir que cette réponse : « J'ai peint Brutus, je ne solliciterai pas Robespierre. »

Avec le Directoire, nous voyons Vernet reprendre ses crayons. Il composa à cette époque des pages exquises sur les incroyables et les merveilleuses, — véritables documents, empreints de grâce, sans toutefois l'exagération des costumes excentriques de ce temps.

Puis viennent de nouvelles études de chevaux, d'une vérité peut-être discutable, mais d'une allure très belle et d'un grand mouvement; ce fut Debucourt qui grava ces dessins.

Avec le Consulat, Vernet affirme sa réputation par des séries de lithogra-

phies représentant des combats. Dans ces tentatives, dont le succès fut très brillant, on ne peut s'empêcher de penser à Van der Meulen par la couleur et l'ingéniosité de la composition.

Vernet, dans ses multiples recherches de la vérité, rappelle celles de Raffet. C'est ainsi qu'il accompagna le premier consul sur plusieurs champs de bataille lors de la campagne d'Italie. Là, insouciant du danger, l'artiste remplissait ses albums de croquis ; il étonnait les combattants, parmi les rangs desquels il se mêlait, par le côté technique qu'il expliquait du mouvement des troupes et sur la marche des opérations.

La lithographie était le procédé en faveur à cette époque ; nous examinerons par la suite les talents si divers qui se manifestèrent dans ce genre. Carle Vernet est au premier rang de ceux-là...

L'artiste apprécia dès le début les ressources nombreuses offertes par ce procédé délicat, dont il connut bientôt savamment la pratique.

Ses études du mameluck exprimées par ce « moyen » sont bien curieuses ; sous son moindre aspect il est reconnaissable. Puis des idées de caricature lui vinrent : mis en humeur par les types bizarres que l'invasion nous amena, il traduisit supérieurement les ridicules de nos ennemis.

L'œuvre de Carle Vernet, toute d'élégance et de précision dans le dessin, apparaît quelque peu froide à l'œil. Son grand talent affecte une forme plutôt littéraire que plastique. L'attrait de ses dessins et de ses tableaux si nombreux consiste également dans le choix supérieur des sujets traités : la finesse côtoie la lourdeur quelquefois exigée par le caractère ; l'ensemble est néanmoins brillant et spirituel.

Malgré ses soixante-quinze ans, Carle Vernet, toujours épris du cheval, qu'il montait supérieurement, caracolait encore, droit et vert, au bois de Boulogne. Vivant toujours en jeune homme, il passait ses soirées au café de Foy, où l'on montre encore une hirondelle que le grand artiste peignit, dit-on, sur un plafond.

Carle Vernet mourut alors qu'il ébauchait un grand tableau.

*
* *

## CHARLET

« Les Raffet sont merveilleux pour ceux qui savent regarder, les Charlet sautent aux yeux; qu'on parcoure notre livre, *tout notre livre,* dit le colonel de La Combe en tête de son catalogue, alors seulement on connaîtra Charlet. » Remarque parfaitement juste. Quel enseignement ces paroles contiennent! N'est-il pas, en vérité, déplorable de voir des opinions se formuler, bonnes ou mauvaises, d'après seulement quelques spécimens entrevus de l'œuvre d'un artiste, alors que celle-ci est aussi complexe, aussi énorme!

Charlet naquit en 1792 à Paris, où il mourut en 1845.

Son père, dragon de la République, mourut au service de la patrie, et, comme Charlet aimait à le dire, tous deux également avaient servi la France, l'un par la pierre à fusil, l'autre par la pierre lithographique.

L'œuvre de cet artiste est fort intéressante. La lithographie trouve en lui un de ses meilleurs interprètes, et c'est dans ce procédé surtout qu'il excelle. Ses tableaux, malheureusement, sont peu nombreux, étant données les qualités qu'il nous fit entrevoir dans ses rares productions de peintre.

L'opposition politique était venue en aide à sa popularité au moment où il avait débuté; c'était en 1816, alors que les humiliations infligées à la France à la suite de nos désastres avaient exalté au plus haut point le sentiment national.

Charlet fut impressionné par le côté militaire de son époque, dont il posséda supérieurement le côté technique du vêtement, les détails les plus scrupuleux de l'équipement et le côté martial de l'allure du soldat.

Au reste, nous retrouvons Charlet en 1814 dans les rangs de la garde nationale, avec le grade de sergent; il compte dès lors parmi les plus intré-

pides combattants de la défense de Paris, « préférant le pain noir de la nation au gâteau de l'étranger .»

Peu à peu son esprit d'observation s'aiguise, son cerveau s'imprègne du caractère particulier afférent au soldat.

Ses types sont variés à l'infini : le lancier ne ressemble pas au dragon, ni le dragon au grenadier ; chez lui chaque arme revêt un caractère qui lui est propre, inhérent à chaque personnage qu'il crée. Les ouvriers, les gamins de Paris dont il retraça de façon si multiple les physionomies particulières, disent mieux que nous la valeur artistique de Charlet.

Les caricatures, militaires ou autres, de cet artiste atteignent le plus haut comique, et les légendes explicatives qui les soulignent sont souvent d'observation très fine. — Beaucoup même passèrent proverbes.

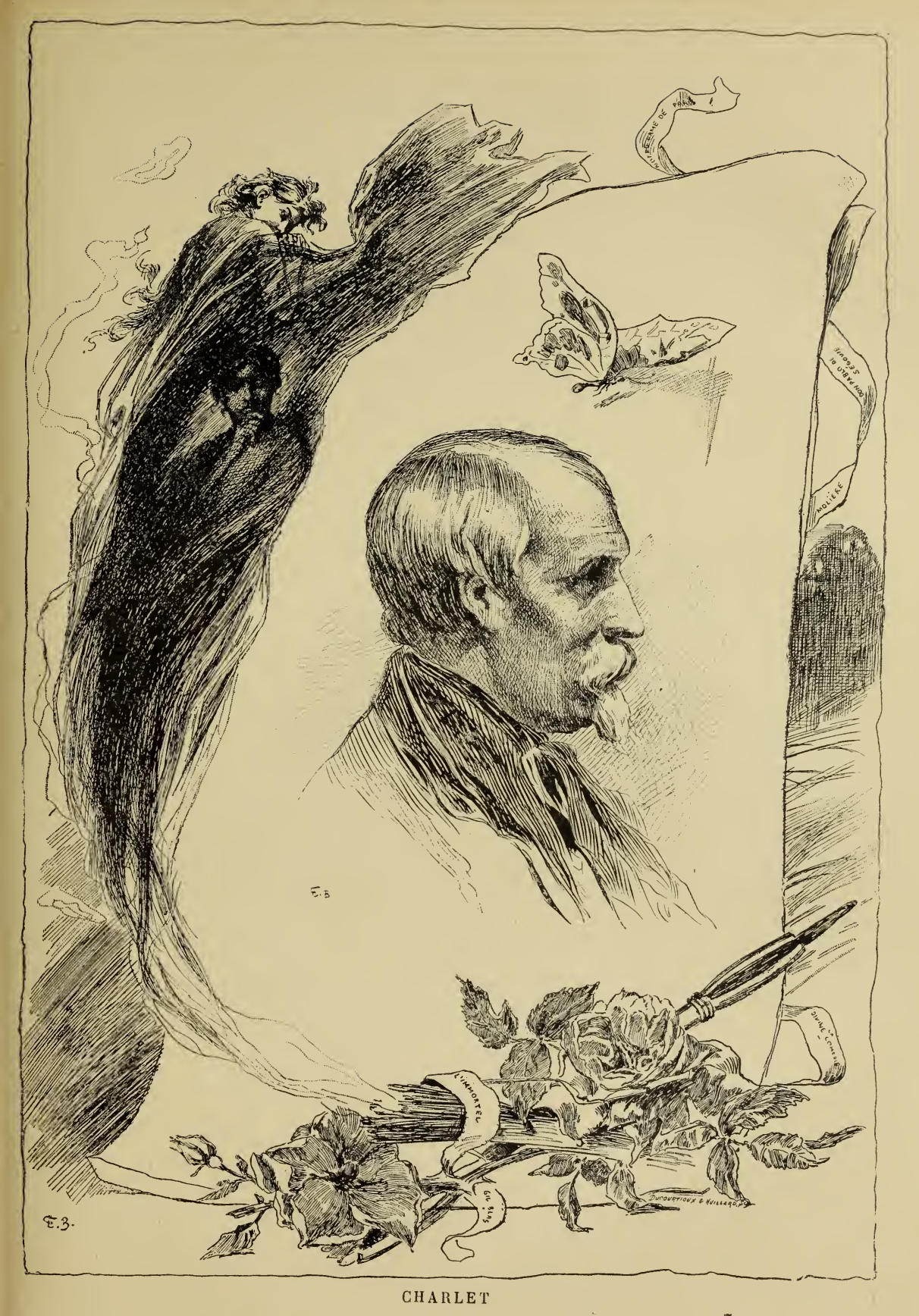
Que de dessins admirables, que d'idées charmantes, et comme toutes ces créatures vivent bien du souffle que leur a communiqué leur auteur !

Quel double avantage que celui de pouvoir parler aux yeux et à l'esprit en même temps, alors que l'on peut incarner sans interpréter les types de son œuvre et que l'on possède à la fois le sentiment de l'allure martiale du troupier et celui du déhanchement grossier du gavroche !

Malheureusement, il semble que l'esprit dont Charlet aimait à accompagner ses dessins détourne à tort l'attention du but principal de l'image, dont les qualités se suffisent à elles-mêmes.

La popularité vint à Charlet par ce côté littéraire que lui reprochèrent les peintres.

L'artiste dont nous parlons donnait d'autant plus prise à la critique, en ce qui concernait l'esprit des mots et la verve souvent facile dont il soulignait ses scènes, que dans bien des cas il sut faire montre d'un talent d'écrivain très réel. On en peut juger par les deux premières livraisons d'un ouvrage qu'il publia peu de temps avant sa mort, et qui porte pour titre : *l'Empereur et la Garde impériale*. Les lettres de lui que publia l'*Artiste* sont d'un style très ferme, très pur, et d'une puissante couleur.




CHARLET

En parcourant cette suite de magnifiques dessins qui ont marqué surtout la première époque de son talent, on ne sait quel artiste opposer à Charlet, sous le rapport de la simplicité de conception et de la vigueur large du dessin.

L'illustre Gros, son maître, avait déjà dit ses qualités maîtresses dans ses vastes compositions militaires ; on retrouve ces mêmes dons chez l'artiste dont nous parlons, mais combien plus naturels et plus vrais !

Dans ce temps où son talent rayonnait davantage peut-être, Charlet ne cherchait pas à enchérir sur l'effet de ses compositions par l'addition d'un texte comique ; il ne cherchait pas le suffrage du gros public, — il ne mettait qu'un titre : *le Menuet, l'Aumône, le Soldat musicien,* etc. Quelquefois même ce titre n'existait pas.

Charlet apportait dans son art une conscience rare ; travailleur acharné, il produisit beaucoup, dans cette soif de création que lui donnait la crainte de la mort avant la réalisation complète de son œuvre.

Déchirant les dessins qui ne le contentaient qu'à demi, l'artiste aimait à produire d'une seule venue, recommençant jusqu'à ce résultat qu'il cherchait, auquel on doit la fraîcheur et la tonalité si douce de ses pierres ou de ses toiles.

Les productions de Charlet ne sont pas de celles qui vont s'enfouir dans le salon d'une vanité enrichie, ou qui sont claquemurées dans un musée officiel ; elles tapissent, pour ainsi dire, la voie publique ; elles sont constamment sous le coup de la critique ; le journaliste, le rapin, l'ouvrier, peuvent exercer leur verve, et tout le monde admire, tout le monde se reconnaît dans ces francs et pétulants écoliers à blouse bleue, à calotte grecque, le *tourlourou* conscrit, l'invalide en exercice, le troupier galant ; toute cette armée ancienne et moderne se mire dans ces dessins comme dans une glace fidèle.

L'homme du peuple, si souvent grossièrement interprété, ne réclame pas ici contre la ressemblance ; c'est bien lui, avec sa rudesse, il est vrai, son gros tablier de cuir et ses mains calleuses, mais avec ses franches et loyales

allures, ses bras prêts à défendre la patrie, sa bourse ouverte à tout venant. (*Musée des familles.*)

On a une foule de variantes de ses lithographies; par suite des remaniements qu'il opérait, dans des mouvements d'humeur ou de mécontentement, ses dessins refaits ne conservaient aucunement la forme des précédents. Il est curieux de les suivre dans ces aspects différents de la même pensée.

Cette admirable retraite de Russie, ce tableau si poignant que Charlet intitule modestement *Épisode,* fait vivement regretter le peu de productions peintes que nous laissa cet artiste.

Quel poème, quel spectacle saisissant, que celui de cette armée d'Austerlitz, sans lois, sans discipline, devenue une horde hideuse!

Quelle unité dans la conception, quelle vigueur dans l'exécution!

Eugène Delacroix n'hésite pas à placer Charlet, au point de vue de la peinture des caractères, à côté de Molière et de La Fontaine.

Le public qui vint à ce grand artiste ne fut pas, hélas! celui auquel son ambition toute justifiée s'adressait. « Le bon sens des masses est admirable, disait-il, mais il se trompe presque toujours. »

Un bon nombre de belles planches sont restées chez l'éditeur sans trouver d'acheteurs. Quelquefois Charlet en arrivait à douter de sa propre valeur; il se montrait alors aussi sévère pour lui que pour la sottise de ceux qui le dédaignaient.

Une suite de lithographies qu'il avait faites sur l'histoire du costume de la garde impériale, et dont le succès avait été très satisfaisant, le décida à entreprendre un travail analogue. Ce recueil, intitulé *la Vieille Armée française,* représentait l'habillement et l'équipement de l'ancienne armée de ligne.

L'artiste fit douze planches pour commencer; leur insuccès fut tel, qu'au bout de trois mois il n'en avait vendu que pour vingt-quatre francs!

Découragé, Charlet accourut chez l'éditeur de cette œuvre; les pierres

Dessin de Charlet extrait de *Nos Peintres militaires* (librairie May).

lui furent envoyées sous prétexte d'une retouche. Au bout de quelques instants, les douze dessins étaient effacés sans pitié.

Les rares épreuves qui restent de ce livre sont aujourd'hui très recherchées par les amateurs; il en est de même de bien d'autres dont les pierres furent grattées ou abandonnées.

Sous le crayon de Charlet, le paysage apparaît sous des formes plus réelles, plus inspirées de la nature; les premiers plans, les terrains, sont étudiés en dehors de tout procédé de convention. Cette préoccupation de l'agencement des fonds, du décor, si nécessaire à l'établissement des figures, donne aux compositions de l'artiste une tenue d'ensemble irréprochable.

Avec quel humour Charlet nous montre les enfants! Ce ne sont ni des Boucher ni des Greuze. Comme ils ont bien un caractère propre, et comme ils disent bien ce que la courte ligne du texte leur prête! Tout cela est bien jeune, sans la moindre tendance à la niaiserie.

Charlet, du reste, même dans ses œuvres les plus comiques, a toujours copié fidèlement la nature, non pas en cherchant des monstruosités exceptionnelles, comme on le fait souvent de nos jours, mais en prenant le caractère général pour type. Ce n'est pas seulement, en effet, un admirable et naïf chroniqueur, c'est aussi un grand et profond philosophe.

Combien ses nombreuses charges dénotent une connaissance intime de nos passions et de nos instincts!

Comme Molière, il a le tact de la bonne plaisanterie, de la fine critique, et, même dans ses caricatures les plus plaisantes, il attaque toujours le ridicule sans toucher aux gens.

« Il était bon jusqu'à la faiblesse, dit M^lle^ Louise Leneveux, dévoué dans son amitié, généreux jusqu'à la prodigalité, et jamais il ne connut un sentiment de haine ni d'envie... » Un jour, on vint lui rapporter qu'un ami auquel il avait fait du bien disait du mal de lui. « Je sais bien, dit-il, que ce pauvre L. a une très mauvaise langue; que voulez-vous y faire? C'est une maladie, et l'on ne peut pas en vouloir à ses amis d'être malades. »

Voulez-vous une anecdote qui vous peindra admirablement le caractère de l'homme et son talent, écoutez encore M^lle^ Leneveux. Un individu assez mal vêtu se présente à Charlet et lui dit : « Monsieur, comme je désire avoir un tableau magnifique, je me suis adressé à vous, parce que votre talent est apprécié de tout le monde.

— Monsieur, lui répond Charlet, je suis très fâché, mais, depuis assez longtemps, je ne peins plus ; ainsi veuillez vous adresser à un autre.

— Je vous payerai tout ce que vous voudrez, et si quinze cents francs (prix très élevé sans doute à cette époque) pouvaient vous être agréables...

— Je vous l'ai dit, je ne peins plus... »

L'individu ne se tient par pour battu ; il voit dans l'atelier un habit de grenadier de la vieille garde; il l'endosse sans mot dire, couvre sa tête d'un vieux bonnet à poil, saisit un fusil et prend une de ces attitudes que Charlet savait si bien rendre.

« Eh bien ! me reconnaissez-vous, Monsieur Charlet ?

— Oh, parbleu ! oui, répondit l'artiste : vieille garde ! »

Et Charlet fit le tableau : ce tableau était l'enseigne d'un cabaretier, et l'enseigne fit la fortune du maître !!

Comme peintre, Charlet reste le fidèle traducteur de l'armée française. Il a compris le soldat dans sa naïveté attendrie, dans son courage intrépide et son héroïsme bon enfant, insouciant du danger.

Voici les tableaux qui nous restent de Charlet : *le Passage du Rhin à Kehl* (galerie de Versailles), *le Ravin* (musée de Valenciennes). Le musée du Louvre possède douze dessins de cet artiste; et le musée de Rouen, *la Maîtresse d'école.*

On peut évaluer son œuvre lithographique à environ deux mille pièces.

Détail curieux, Charlet fut fait chevalier de la Légion d'honneur comme officier de la garde nationale ; ce ne fut que sept années après que l'on récompensa son grand talent par la croix d'officier.

Charlet fut professeur à l'École polytechnique, où, dit un rapport, « il

composa des modèles à l'aide desquels il est défendu de ne plus apprendre le dessin ». L'artiste prend plaisir à cette époque à se moquer de tout ce qu'essayent de faire les derniers Bourbons; il « boude avec les blancs qu'il ne porte pas dans son cœur », et s'écrie ironiquement : « Dieu! que Paris est triste sans émeutes ! » faisant ainsi allusion au gouvernement de Juillet qui, né de la barricade, sans cesse troublé par elle, périt par la barricade.

De lui cette boutade si connue : « Ce qu'il y a de meilleur dans l'homme, c'est le chien! » De lui également cette fière réponse : « La garde meurt et ne se rend pas, » que l'on imputa à Cambronne à la place de son dernier mot.

Vers la fin de ses jours, on le montait souvent à son fauteuil. Là, entouré de ses nobles élèves, il retrouvait la force et essayait encore de reprendre la vie en se faisant apporter ses crayons.

« Il travaillait, nous dit encore M^lle^ Leneveux, quelques heures à peine avant de mourir, à réunir dans un seul monument à la grande armée toutes les pages qu'il lui avait dédiées çà et là. Il terminait un Napoléon à cheval : « *Oh! pour le coup,* dit-il en appelant sa femme, *tiens, regarde, cela vaut Géricault.* »

Ce fut sa dernière œuvre et son dernier souvenir. Géricault avait été le camarade de Charlet et l'un de ses plus sincères admirateurs.

Ce fut le célèbre sculpteur David d'Angers qui s'occupa pécuniairement des obsèques de Charlet; grâce à cette généreuse amitié, les funérailles du grand artiste populaire furent dignes de lui.

De nos jours un monument très artistique, d'aspect spirituel, d'arrangement heureux, se dresse dans un quartier populeux, bien en rapport avec la physionomie simple et de bonne humeur de la vie et de l'œuvre du maître. Cette statue est comme un coup de coude à l'indifférence des foules, qu'elle force en leur imposant l'admiration et l'effort du souvenir.

*
* *

## HIPPOLYTE BELLANGÉ

« Si le style c'est l'homme, vous connaissez Hippolyte Bellangé en étudiant ses œuvres. Il ne tâtonne pas, il se consulte d'abord. Il voit du premier coup d'œil le genre qui convient à son crayon ferme et téméraire; il se jette avec amour, avec audace, dans la route qui vient de s'ouvrir, et le voilà rival des plus habiles, voyageant à côté des Horace Vernet et des Charlet, ces deux gloires d'une école dont Raffet aussi a sa belle part à revendiquer. »

Ainsi s'exprime Jacques Arago dans la biographie qu'il consacre à l'artiste que nous allons examiner.

Bellangé naquit à Paris en 1800 et mourut dans cette ville en 1866.

Il résume, avec Carle Vernet, Charlet et Raffet, l'expression la plus vibrante de l'amour de la patrie, au service duquel les quatre artistes consacrèrent ardemment leur remarquable talent. — Esprits faciles, génies accessibles, d'essence bien française, ils furent, dès leur avènement, salués par l'opinion comme les peintres du peuple.

Bellangé, qui puisa les principes de son art également chez le baron Gros, devint aussitôt l'ami intime de Charlet.

Ces quatre artistes auront eu cette gloire d'avoir été de leur époque, lorsque tant d'artistes supérieurs peut-être se renfermaient dans une sphère de l'idéal dont ils ne descendaient pas, vivant abstraitement aux siècles de Périclès, d'Auguste et de Léon X. Il leur a fallu tout créer pour arriver à ce type fait de toutes pièces, d'une couleur, d'un arrangement tout particulier qui synthétise l'armée et qui vaut bien Achille, quelque admiration qu'on professe d'ailleurs pour ce personnage homérique.

HIPPOLYTE BELLANGÉ

Leur originalité jaillit tout à coup à travers le poncif et le déjà vu ; ils

Dessin de Bellangé, extrait des *Journées révolutionnaires* (librairie Flammarion).

inondèrent leur siècle d'une lumière féconde et exaltèrent le patriotisme par l'image en frappant au cœur de la foule.

Certes, ces artistes ne sauraient être comparés aux grands maîtres de Flandre, d'Espagne et d'Italie; mais ils sont spirituels, modernes et bien gaulois, dégagés de toute vraie théorie d'art, de bonne humeur. (*Musée des familles.*)

Né de parents peu fortunés, H. Bellangé dès son plus jeune âge fut placé en apprentissage chez un négociant raffineur de sucre, « chez qui, dit l'artiste lui-même, ayant copié pendant un an beaucoup de lettres, comptes courants et autres pièces aussi intéressantes des archives commerciales, goûté beaucoup d'échantillons de sucre brut, de cassonnade, au point d'acquérir pour toutes les matières sucrées une horreur que j'ai gardée longtemps, je ne pus m'acclimater, toujours poursuivi par mon désir d'être artiste. »

Puis ce fut chez un peintre de miniature que Bellangé vint échouer, après maintes tentatives de révolte pour arriver à toucher à son rêve entrevu, et chez un ébéniste...

« Tout cela c'était bien de l'art, mais ce n'était pas l'art comme je le comprenais. » Et l'artiste nous parle des joies secrètes et des chères pensées d'idéal dont il aimait à animer ses rêveries solitaires; il nous dit ses retraites fugitives au fond des bois, et les douces impressions qu'il ressentait devant la nature. Un album sur son cœur, il s'enfuyait très loin et s'appliquait alors à dessiner ce qu'il voyait; il nous conte son premier paysage. « Cet essai ne fut pas des plus réussis, il me fit seulement connaître cette vérité, qu'il est peu commode d'être assis à terre pour dessiner, et cette autre vérité, que la mine de plomb rend mal les jeux du soleil dans la feuillée. »

« Bah! s'écrie-t-il, je ne suis pas paysagiste ! » Et il s'endort.

Tout à coup, le jeune homme est réveillé : par une voix peu harmonieuse qui chante un air de *Fanfan la Tulipe*. C'était un soldat qui se livrait sur un tremble au laborieux exercice de la sculpture sur bois.

Sa sculpture était peut-être un peu superficielle, car il attaquait seulement l'écorce de l'arbre.

Dessin de Bellangé (librairie Flammarion).

Le sujet était un nom propre, surmonté d'un cœur enflammé percé de flèches.

« L'uniforme de ce guerrier (c'était un artilleur) m'attirait, dit Bellangé;

et après une courte hésitation je repris mes crayons et le *croquai* en quelques traits.

« Il me regarda à son tour d'un air étonné.

« Je lui montrai alors mon papier, sans ajouter une parole.

« — Mon portrait! s'écria-t-il.

« — Vous trouvez?

« — Parbleu, ça y est! Jusqu'au passe-poil, qui est tout à fait d'ordonnance.

« — Si vous le trouvez ressemblant, acceptez-le, » reprit le jeune homme. Et le troupier emporta l'œuvre de début de l'artiste en lui souhaitant bonne chance.

« Il me porte bonheur, en effet, conclut Bellangé, car ma vocation était décidée. »

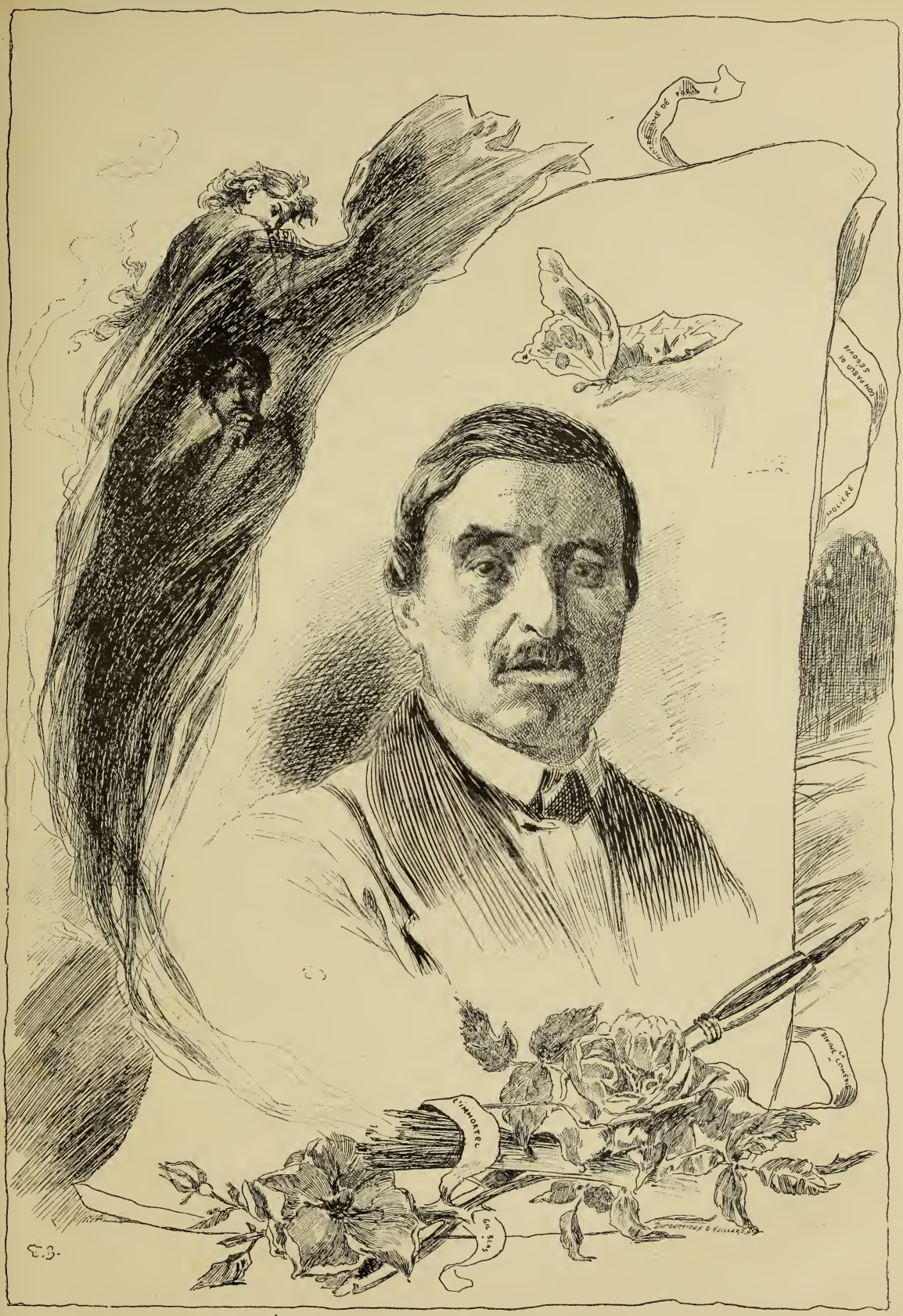
La lithographie, dont le procédé lui avait été enseigné par Charlet, tenta bientôt Bellangé par la facilité et la rapidité avec laquelle on obtenait l'*effet*.

Les deux artistes ne peuvent pas se comparer cependant dans leur œuvre. Si toutefois nous trouvons en eux des points de similitude réels, en politique entre autres, par leurs mêmes idées libérales accouplées à leur art évidemment bonapartiste, leur production diffère, et leurs tendances ne sont pas les mêmes.

Bellangé fit relativement peu de dessins. Son esprit sédentaire se prêtait difficilement à l'activité double du cerveau et du corps indispensable au dessinateur. D'une nature calme et simple, très épris de son intérieur, il n'eut jamais la verve étincelante de Charlet, ni le mot mi-plaisant, mi-philosophique, qui soulignait les planches de cet artiste.

Au reste, Bellangé eût-il eu un goût absolu pour l'illustration, qu'il lui eût été bien difficile de s'y consacrer. Il fut, en effet, obligé d'accepter les fonctions de conservateur du musée de Rouen. Cet exil qu'il subit pendant dix-sept années lui avait été commandé par des considérations de famille.

Bellangé était officier de la Légion d'honneur.




RAFFET

*
* *

## RAFFET

Raffet, dont l'œuvre de dessinateur l'emporte sur celle de peintre, naquit à Paris en 1804 et mourut à Gênes en 1860.

Dès le berceau, les jeux militaires le passionnèrent. Il griffonne partout des soldats, des batailles, dans tout le pêle-mêle de sa jeune imagination.

Malheureusement la fortune ne lui sourit pas à cette époque où son cerveau s'éveille : à neuf ans, son père, modeste employé des postes, meurt tragiquement, assassiné dans le bois de Boulogne, et le gain de la mère devient insuffisant. L'enfant est subitement obligé d'interrompre ses chères études de dessin, en pleine ardeur, l'âme tout émue encore des premières lueurs entrevues.

Trop jeune pour choisir un métier, Raffet entre chez un tourneur en bois comme apprenti, où il débute par la fabrication des bâtons de chaise.

A dix-huit ans il abandonne joyeusement son patron, sollicité qu'il était par M. Cabanel, peintre décorateur sur porcelaine, pour lequel il travaille en qualité d'élève.

Dès lors le jeune homme semble se rendre un compte plus exact de l'art qu'il perçoit peu à peu ; des promenades fréquentes dans des musées achèvent d'éveiller son imagination, si bien préparée il est vrai. — On pourrait donc gagner sa vie en produisant de si belles choses! — Dès lors la vocation de Raffet s'était révélée, dégagée aussitôt de toute indécision.

Nous ne dirons pas les privations et les assauts de misère de toutes sortes contre lesquels cet artiste lutta; avec cette ferme volonté de réussir, il rêva de créer des chefs-d'œuvre à l'égal de ceux qu'il avait tant admirés.

Matin et soir il travailla son dessin, sans pour cela, toutefois, abandonner le métier qui le faisait vivre.

Puis, les goûts très prononcés qu'il avait pour les scènes militaires poussèrent Raffet à demander les conseils de Charlet, qui le prit aussitôt comme élève, tout enchanté de voir revivre ses premiers essais dans l'œuvre embryonnaire du nouveau venu.

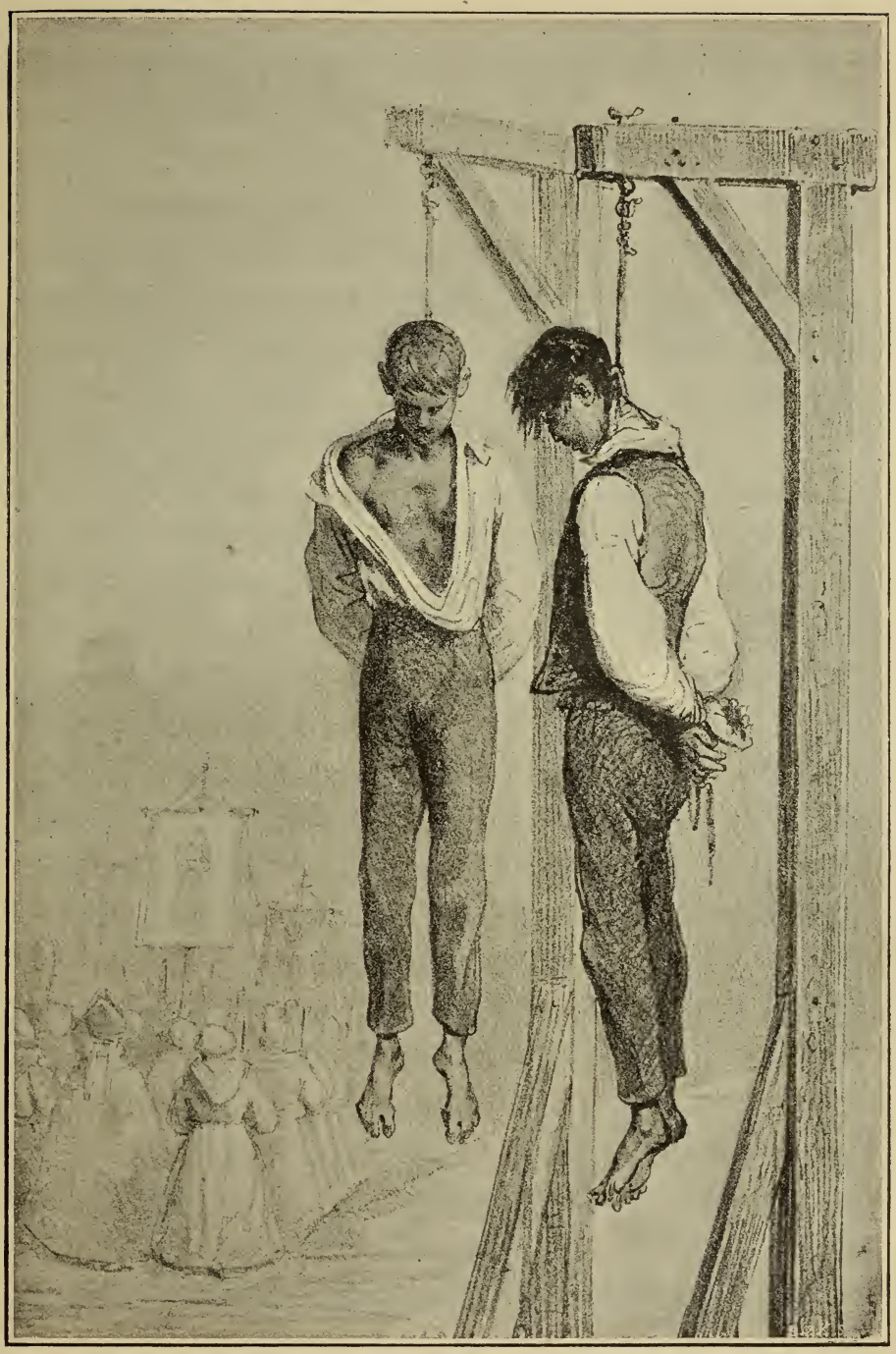
Tout allait donc pour le mieux, moyennant quelques commandes de dessin à la sépia et de peintures sur porcelaine, lorsque la petite vérole vint arrêter pendant deux mois l'essor de notre artiste. Après avoir achevé sa convalescence, à vingt et un ans il commence ses premières lithographies, dessins timides et de touche incertaine. L'artiste eut à ce moment conscience du peu d'études sérieuses qu'il avait faites jusqu'alors; il se sentit paralysé par son insuffisance de métier, et subitement il rechercha les conseils du baron Gros, si estimé à cette époque.

Dès lors, devenu l'élève de ce maître, Raffet concourt brillamment à l'École des beaux-arts, qu'il abandonne cependant en pleine réussite pour se consacrer à l'illustration, dans laquelle son genre semble se complaire davantage.

Une similitude étroite unit le talent de Charlet à celui de Raffet : même genre en effet, mêmes procédés employés, mêmes recherches d'esprit dans la composition et dans le dessin.

Raffet cependant pratiqua peut-être davantage d'après nature; ses études apparaissent plus solides que celles de son maître.

La recherche du vrai le passionna, sans quelquefois même qu'il s'arrête aux côtés les plus rebutants de cette vérité. Dans ses scènes de la Révolution, entre autres, il se livra à des études d'après nature sur des têtes détachées du cadavre auquel elles appartenaient. Quelquefois même il poussa son amour pour l'exactitude jusqu'à garder ces tristes modèles une semaine, faisant tous les jours des études nouvelles, au fur et à mesure de la décomposition.



Dessin de Raffet, extrait des *Journées révolutionnaires*, par M. Armand Dayot (librairie Flammarion).

L'artiste recherchait cette technique macabre; il la considérait comme indispensable pour l'interprétation vraie des sujets de guerre, de carnage et de mort.

Il en vint même à se désintéresser des scènes dont il n'avait pas été témoin; las de rendre de chic le grouillement enfiévré et la fougue impétueuse des batailles, il accourt à Anvers, où il assiste au siège de cette ville. Puis il entreprend des voyages nombreux, qu'il choisit en raison de ses futures productions : il part avec le prince Demidoff pour la Russie méridionale, source féconde d'observations et de progrès rapides, d'où l'artiste nous rapporte une magnifique série de cent planches lithographiées. Nous le retrouvons ensuite en Espagne, puis en Italie, où Raffet suit les opérations militaires des Autrichiens. Il arrive à Rome quelques jours après l'entrée des Français.

Il faut lire dans l'ouvrage de M. Demidoff la part qui revenait à notre artiste dans toutes ces excursions et voir les superbes planches dont fut illustrée cette grande publication.

Pour nous, dit M. Aug. Bry, nous nous rappellerons toujours un épisode que Raffet nous conte lui-même, avec ce sens pittoresque et ces gestes significatifs qui n'appartenaient qu'à lui.

« J'étais occupé à faire du croquis au camp de Vosnessonsk, nous dit-il, étudiant de mon mieux ces soldats si nouveaux pour moi. J'avais autour de moi un assez grand nombre d'officiers, lorsque tout à coup, en relevant les yeux, je me retrouve seul assis sur mon *pinchard;* mes admirateurs étaient à une distance respectueuse, et j'entends une voix qui me dit : « Bon-« jour, Monsieur Raffet... » Je me retourne, et je me trouve face à face avec un homme de haute taille, l'empereur de toutes les Russies !... Je porte vivement la main à ma casquette, et, fort interloqué dans le premier moment, je balbutiai une réponse assez confuse. L'empereur voulut voir mes dessins, me répéta mon nom plusieurs fois, et enfin me donna un officier d'état-major pour me piloter comme bon me semblerait. J'offris à Leurs

Majestés un *Souvenir du camp* (aquarelle), et je reçus en échange deux joyaux enrichis de diamants. »

A Grenade, il fut appréhendé par une sentinelle et prisonnier pendant deux heures. Voici pourquoi : l'artiste dessinait des grenadiers antiques, sculptés du temps de Philippe V pour le moins, sur la porte d'un grand édifice qui n'était autre qu'une caserne d'artillerie. Or, l'officier du poste ne voulait pas relâcher le peintre, d'abord parce que Grenade est une ville forte, ensuite parce que la maison était un lieu essentiellement militaire, d'où le crayon était proscrit. Raffet recouvra sa liberté après une détention préventive de deux heures, « qui nous priva, dit M. Demidoff, de quatre croquis au moins, pleins de vie et de vérité, comme il savait les faire ».

Entre temps l'artiste, toujours sollicité par les éditeurs les plus en renom, illustra : la *Némésis, Waterloo,* les *Portes de fer,* le *Fils de l'homme, Napoléon en Égypte,* le *Combat d'Oued-Alleg.* Comme il est beau d'allure, ce grand empereur que Raffet nous représente dans cette dernière œuvre! Combien ses mouvements sont exacts, et cela dans les moindres proportions; qu'il soit de dos, au premier plan ou perdu dans la brume, on le reconnaît. Nul mieux que Raffet ne rendit l'expression altière et la rudesse sans exagération des traits de Napoléon.

Raffet eut l'idée, un moment, de consacrer un recueil à la gloire des Polonais. — Mais il abandonna bientôt ce projet, dont il ne reste qu'une planche intitulée : *Infanterie polonaise marchant à l'ennemi.*

Son album de 1833 débute par une magnifique planche intitulée *1813.* Elle représente Napoléon, suivi de son état-major, avec cette même remarquable exactitude que nous mentionnons plus haut. Citons encore : *Provins,* puis l'*Inspection,* l'*Œil du maître,* etc., etc.

C'est rue des Beaux-Arts n° 5 qu'il entreprit son beau tableau de *Napoléon à Waterloo.*

Raffet n'abandonnait pas, entre temps, ses études de peinture; il alternait avec ses dessins, se reposant ainsi d'un genre avec l'autre.

Dessin de Raffet, extrait de *Nos Peintres militaires* (librairie May).

Parmi les portraits que fit cet artiste, il convient de citer celui de *M. Amable Gihaut,* puis ceux du *Fils de Panaris* et de *M. Dupont,* naturaliste.

Dessin de Raffet (librairie Flammarion).

Puis une *Rue de Caudebec, vue du port et du havre,* des *Navires,* des *Paysans,* des *Nourrices sur le bateau de la Bouille, Petit Bras, Intérieur de cuisine,* etc., etc, œuvres d'une belle sincérité et conçues avec simplicité

dans l'exécution et le choix. Parmi ses études à l'aquarelle, nous parlerons de celles qu'il fit d'après plusieurs armures du musée d'artillerie.

Citons en outre de nombreux dessins de chasseurs de la garde nationale, et ses illustrations pour Walter Scott, Chateaubriand, etc.

Il exécuta également le portrait de *M. Benoist des Sablons* dans son uniforme ; c'était un hommage destiné à la compagnie de cet officier, qui venait de lui donner les galons de sergent. Raffet devint par la suite sous-lieutenant et capitaine dans la 11e légion de la garde nationale, où il fit dix-sept années de service. Il donna sa démission, obligé qu'il y était par ses fréquents voyages.

Effectivement, à partir de l'année 1849, Raffet séjourne presque constamment hors de France. Il va à Berlin, puis en Écosse, passe quelque temps à Vienne et en Toscane, où il revoit avec bonheur ses chers troupiers.

La mort le surprit à Gênes, en pleine jeunesse de talent et dans toute la force de l'âge.

Nous n'avons pu donner qu'un rapide aperçu des voyages et des travaux entrepris par Raffet. Il ressort de la vie de cet artiste un enseignement suprême, à savoir : ce que peut une organisation d'élite fécondée par la volonté. Travailleur toujours préoccupé de la culture de son intelligence, avide de s'instruire, il se mit à faire du latin à vingt-sept ans : il n'avait pas fait d'études classiques à ses débuts, et la perspective d'un arrêt quelconque dans l'expression de chacune de ses idées lui fit entreprendre un travail acharné qui le mena à parfaire admirablement l'instruction rudimentaire qu'il avait reçue dans son jeune âge. « Son esprit était gai, sympathique, nous dit M. Eugène Tourneux. Doué d'un grand bon sens, d'un esprit vif et d'un excellent cœur, il était volontiers causeur et nous surprenait par la variété de ses vues; mais il procédait toujours, si je puis m'exprimer en peintre, *par la masse,* et revenait ensuite au détail. Mais au milieu de toutes les choses nouvelles que lui offrirent de nombreux voyages, on peut affirmer qu'il garda toujours l'instinct de l'enfant du faubourg Saint-

Dessin de Raffet, extrait de *Nos grands Peintres militaires,* par M. Armand Dayot (librairie May).

Antoine et l'amour passionné du soldat. Il eut le rare bonheur d'être fort apprécié par ses confrères les artistes, et, de son côté, il rendait justice à ceux qui n'étaient pas dans sa voie. »

Nous pourrons dire en terminant que les pensées de Raffet, claires et

Dessin de Raffet (librairie Flammarion).

poétiques, étaient de celles qui veulent être disséminées et répandues à un nombre considérable d'exemplaires.

Raffet restera grand dans l'histoire de l'art pour avoir exprimé, avec un crayon incisif, les mœurs militaires de plusieurs époques, et admirablement pénétré dans la vie intime des pays qu'il lui a été donné de parcourir et d'étudier.

Parlant de Charlet et de Raffet, M. Giacomelli s'exprime ainsi :

« Charlet semble avoir taillé dans un bloc de pierre sa statue de soldat de

l'Empire. Son grognard a la vigueur du corps et la sérénité de l'âme : je le trouve superbe, et c'est à peine si j'ose reprocher parfois à Charlet la négligence du dessin. Mais il ne m'est jamais venu à l'idée que la face de ce héros, immobilisé par le peintre dans une allure sculpturale, pouvait s'animer, et son bras se lever pour frapper. »

Dessin de Gavarni (librairie Flammarion).

Quelle différence avec le soldat de Raffet! Regardons ensemble les grenadiers du 32e de ligne : *Prêts à partir pour la ville éternelle.* L'artiste a représenté l'angle d'un peloton ; trois soldats sont en vue... c'est toute notre jeune armée! Quelle énergique volonté empreinte sur ces visages aux pommettes saillantes, quelle intelligence dans le regard, quelle vérité dans l'attitude de ces formes souples et dures comme des lames d'acier!... et leurs pieds, voyez leurs pieds! La statue est vivante, et non pas scellée au sol; un roulement de tambour, en avant! marche! et les voilà partis de ce

de ce pas régulier et rapide, si victorieusement rendu dans le *Drapeau du 17e léger...*

Dessin de Daumier (librairie Flammarion).

M. Auguste Bry, dans *Raffet, sa Vie et ses Œuvres,* nous conte cette anecdote, qui montre l'étonnante révélation subite de l'artiste dont nous nous occupons.

« Au commencement de l'année 1830, Raffet fit paraître un album dans

lequel on remarquait deux planches capitales : la *Moskowa* et surtout *Waterloo*. Un jour que M. Gros, notre grand peintre de batailles, passait sur le quai, il s'arrête devant l'étalage d'un marchand d'estampes.

« — Combien ce *Waterloo?*

« — Un franc.

« Puis, après l'avoir examiné attentivement :

« — C'est beau, très beau! De qui est ce dessin?

« — D'un jeune élève de M. Gros qu'on appelle Raffet.

« — Vous êtes dans l'erreur; M. Gros n'a pas d'élève de ce nom.

« — Pardon, Monsieur, mais c'est la vérité que je vous dis; plusieurs de ces messieurs me sont connus, et c'est ainsi qu'ils appellent un de leurs camarades d'atelier.

« — Vous n'avez pas sans doute la prétention d'être mieux renseigné que moi? Je ne connais pas ce Raffet, et je suis le baron Gros. »

« Le marchand salua en ajoutant :

« — Je n'avais pas l'honneur de vous connaître, Monsieur le baron, mais je vous répète que je suis parfaitement sûr de ce que j'avance.

« Arrivé à son atelier, M. Gros demande s'il y a parmi les élèves un nommé Raffet; plusieurs de ses camarades répondent affirmativement, et notre ami se lève en disant à son maître :

« — C'est moi.

« — Ah! c'est vous qui avez fait cela? lui demanda-t-il en lui montrant la lithographie qu'il venait d'acheter. Et d'après qui avez-vous fait cette planche?

« — Mais, d'après personne, répondit timidement l'élève; j'ai lu les relations de cette grande bataille, et j'ai composé mon sujet.

« — Alors que venez-vous faire ici?

« — Je viens apprendre ce que j'ignore.

« — Soyez moins modeste, mon ami, vous n'ignorez pas grand'chose, lui dit le grand artiste en lui frappant familièrement sur l'épaule, et vous savez qu'en fait de batailles je m'y connais. »

*
* *

Horace Vernet, Charlet, Bellangé et Raffet furent les polémistes du crayon, épris de la légende impériale plutôt par son côté artistique, son mouvement épique et le triomphe de ses batailles. Ils luttent pour le libéralisme qui réunit leurs quatre opinions, tantôt avec la touchante bonhomie de la chanson, tantôt avec la verve mordante d'un pamphlet.

*
* *

Parmi les nombreux artistes que tenta la lithographie, nous voyons encore les peintres les plus célèbres. Gros et Ingres s'y essayent timidement, sans s'attarder à cette formule mal en rapport avec leur talent, — puis Delacroix, dont la puissance et la vigueur dans le dessin trouvent dans la lithographie un moyen d'expression qui séduit.

Girodet s'exerça également dans ce genre, où il reste plutôt inférieur par la sécheresse de ses contours et la coloration un peu froide de ses compositions.

Citons encore Bonington, très goûté par ses productions à la fois délicates et fermes; puis Devéria, dont nous avons déjà examiné l'œuvre très intéressante de dessinateur; puis Léon Cogniet, le vénéré maître de tant d'illustres artistes de notre temps; et Decamps, dont l'œuvre très variée nous montre à la fois des scènes militaires, des caricatures politiques d'une violence critiquable, des croquis d'animaux, de beaux paysages d'Orient et des ouvrages sentimentaux dans une note attendrie à l'excès, très en vogue à ce moment.

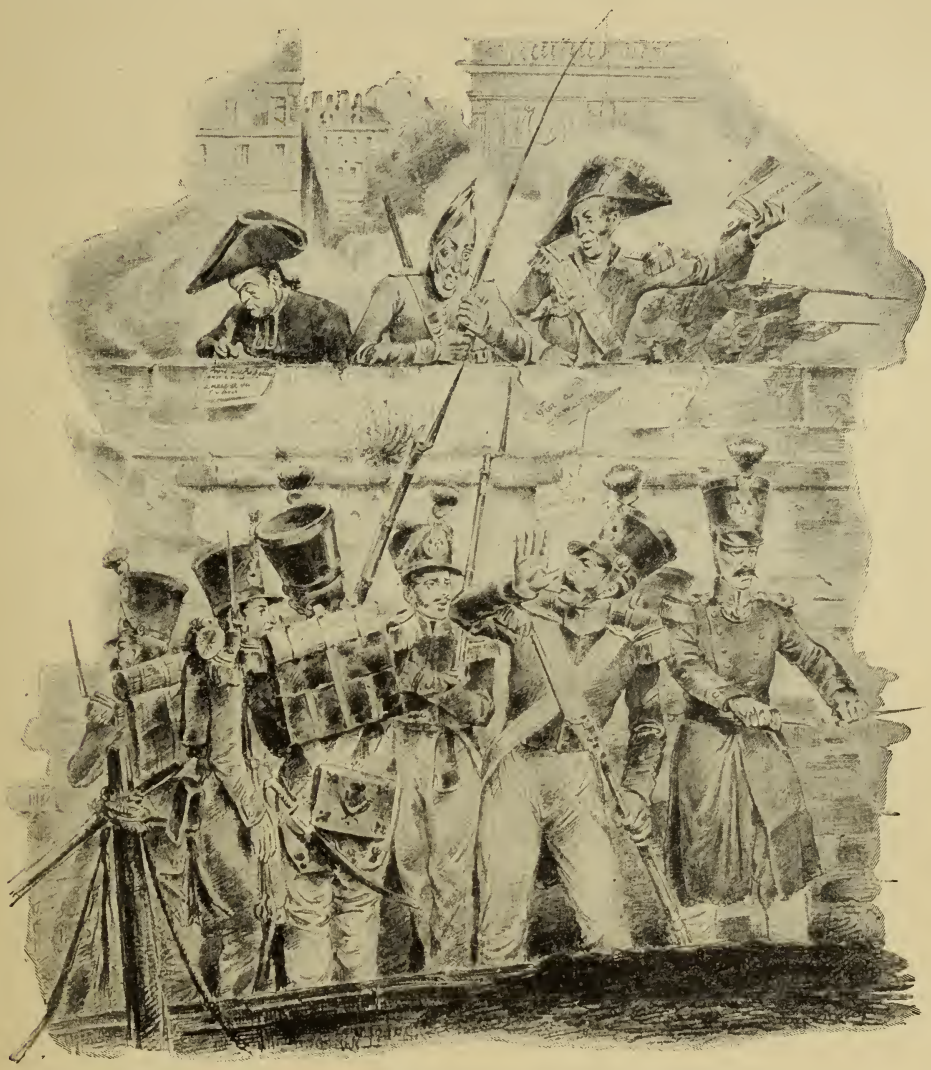
Nous voyons apparaître aussi Gavarni, au talent souple et agréable. Son

Dessin de Grandville, extrait des *Animaux peints par eux-mêmes* (édition Hetzel).

nom reste plutôt fidèlement attaché à la caricature, dans laquelle il excella, sans toutefois tomber dans le grotesque.

Le genre de Gavarni, d'une allure féminine plutôt, critique spirituelle-

ment les ridicules de son temps ; la légende qui accompagne les dessins de cet artiste est d'une grande finesse et d'une forme très littéraire.



Lithographie de Grandville extraite des *Journées révolutionnaires* de M. Armand Dayot (librairie Flammarion).

Daumier réussit plutôt dans la caricature politique ; son crayon s'attaque aux faiblesses bourgeoises, flétrit les niais et nous attendrit sur le sort des humbles. D'une belle couleur, d'une facture large et très personnelle, l'œuvre de Daumier est d'un caractère d'art très élevé.

Mentionnons encore les Grandville, les Monnier, les Pigal, artistes plutôt humoristes que caricaturistes. Grandville, plus particulièrement, a laissé des pages d'un haut intérêt. Ses dessins pour les *Fables* de La Fontaine entre autres sont d'un esprit très supérieur, et très en rapport avec la fine philosophie du texte. La valeur de cette publication peut être comparée avec avantage, croyons-nous, à l'illustration que nous a laissée Gustave Doré de cette même œuvre.

A cette époque, Eugène Lambert exécuta des dessins sur le même texte pour la maison Hetzel, apportant à son exécution une vérité dans le détail qui n'existait pas chez ses deux prédécesseurs.

De Grandville également les *Métamorphoses,* dont les dessins témoignent d'un esprit et d'une observation tout à fait originaux.

Et Grévin, au parisianisme si aigu, qui créa un genre bien personnel et ex alta au plus haut point la grâce prétentieuse de la femme légère.

## V

### BIDA. — MEISSONIER. — BERTALL, ETC.

Bida est une des gloires les plus pures de l'art de l'illustration.

Ce grand artiste nous laisse des œuvres de belle imagination, moins fantastiques, émanant d'un cerveau moins abondant que celui de Gustave Doré, mais dans lesquelles les qualités du dessin sont bien supérieures à celles de l'illustrateur de la *Divine Comédie*.

Bida naquit à Toulouse en 1813.

Dès son jeune âge on le confia aux excellents soins de son oncle, Régis Bida, un prêtre excellent, doublé d'un érudit, qui suivit avec attachement son élève dans ses études au séminaire.

En 1831 Bida retourna auprès de sa mère, à Toulouse, où il donna des leçons de grec et de latin, langues qu'il possédait à fond.

On retrouve les traces de cette éducation religieuse très soignée, de cet amour des lettres qui n'abandonna jamais le grand artiste, dans presque toute son œuvre. Les scènes de la Bible, si bien faites pour tenter son

crayon, ces pages vibrantes de sainteté, sont d'une justesse d'expression et d'un sentiment toujours exact, classiques un peu, d'un art parfois sévère, mais d'une originalité évidente et d'un beau caractère.

En 1835 Bida, fermement décidé à suivre ses aspirations, entra chez Delacroix, dans l'atelier duquel il travailla avec acharnement. Peu de temps après, devenu un des meilleurs élèves du maître, nous le retrouverons parmi les plus habiles lithographes de son temps : les Français, les Mouilleron, les Devéria...

Cependant, le jeune homme n'avait pas encore trouvé sa véritable voie ; il revint à son pays natal, où il se maria. En 1843, Bida laissa sa femme à Toulouse pour aller faire à Venise un voyage de quelques semaines... ou de quelques mois,... il n'était pas exactement fixé ; au reste, qui pourrait prévoir la durée d'une admiration d'artiste ?

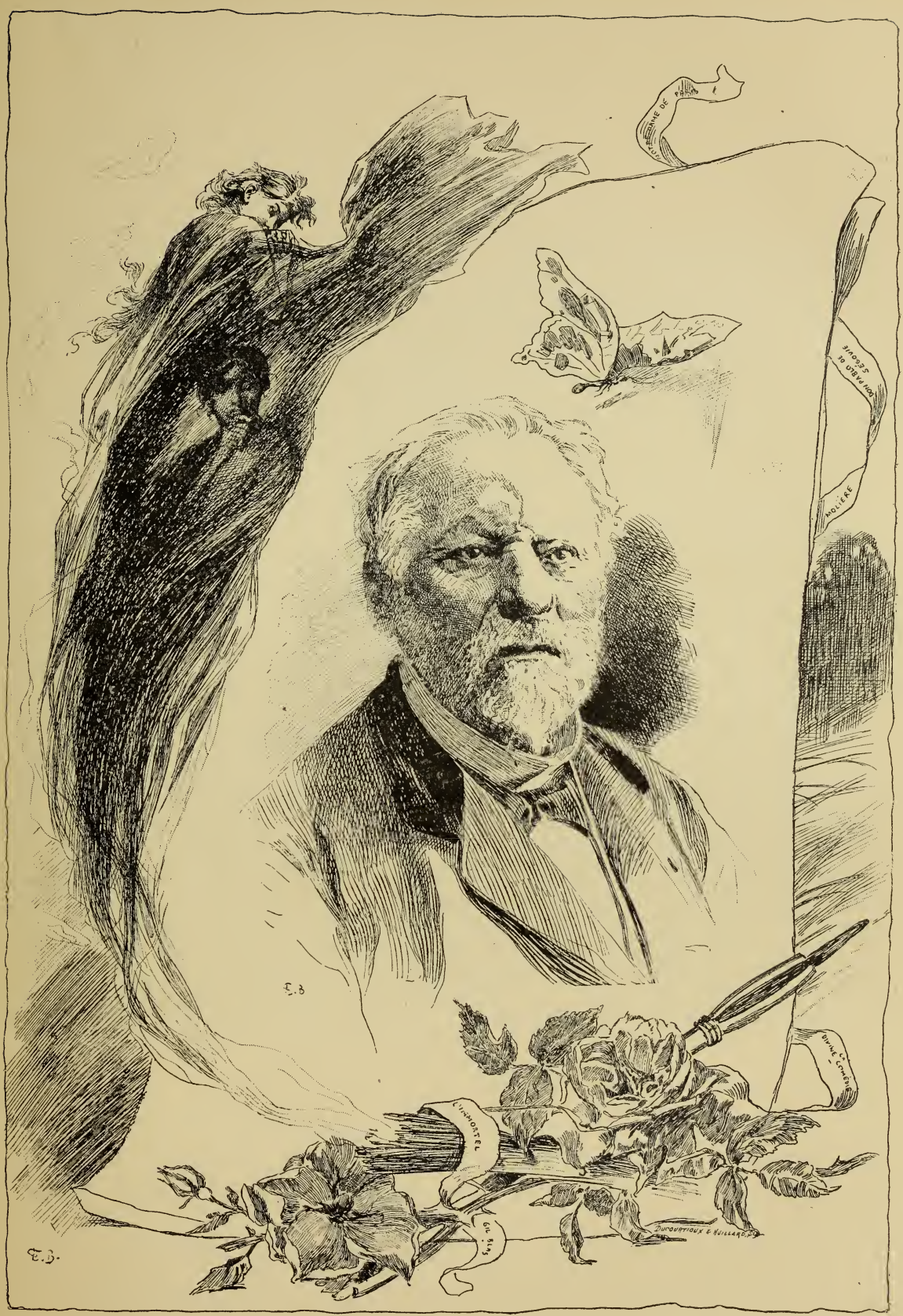
Effectivement Bida, émerveillé, se laissa entraîner par des amis vers d'autres merveilles entrevues, et il partit pour l'Orient, où il resta... près de dix-huit mois... Il avait oublié sa femme !

L'artiste revint enthousiasmé de ce voyage, vivement impressionné par le côté religieux de ces pays, fort bien préparé qu'il était, du reste, par les traditions pieuses qu'on lui avait inculquées. Dès ce moment la véritable vocation de Bida se dessine.

Dans le grand talent d'orientaliste que Bida nous montre, nous ne sentons guère l'influence de son maître Delacroix ; Decamps paraît le retenir davantage, malgré, cependant, une note bien individuelle. D'un sentiment élevé, d'un dessin très serré, d'une exactitude scrupuleuse dans les costumes, les productions de l'artiste, depuis cette époque de révélation, le placent au premier plan et affirment sa maîtrise.

Bida visite ensuite Constantinople et la Syrie, d'où il rapporta des études et des croquis remarquables.

C'est l'époque d'un acharné labeur : il produisit peu cependant ; très exigeant pour lui-même, il travaillait lentement et sûrement. L'art auquel il




BIDA

s'était voué, par volonté et froidement, plutôt que par entraînement, devient alors la passion de sa vie jusqu'à son dernier jour.

Dessin de Decamps (librairie Flammarion).

On commença à remarquer ses dessins : *Un Café à Constantinople,* le *Marché d'esclaves* (Exposition 1849), le *Barbier arménien,* aussitôt achetés par le ministère de l'intérieur.

Ce sont plutôt des tableaux au crayon que des dessins véritables. Bida,

du reste, peignit très rarement et, malgré les instances du maître Gérôme, l'artiste préféra traduire ses impressions au pastel ou à l'aquarelle ; — cela lui suffisait...

Puis Bida entreprend un nouveau voyage en Égypte (1850), dans sa soif de connaître tous ces sites brûlants de soleil, évocateurs des légendes religieuses. Il arrive au Caire, dévasté à ce moment par le choléra ; malgré le fléau qui sévissait cruellement, il préparait sur ce pays un ouvrage dont il fit, à son retour, des planches lithographiques qui obtinrent un grand succès.

Citons, parmi les dessins qui consolidèrent encore la célébrité naissante de Bida, le *Retour de la Mecque,* le *Dosseh* (1854).

En 1855 paraît le *Réfectoire des moines grecs*, etc. Il est décoré de la Légion d'honneur.

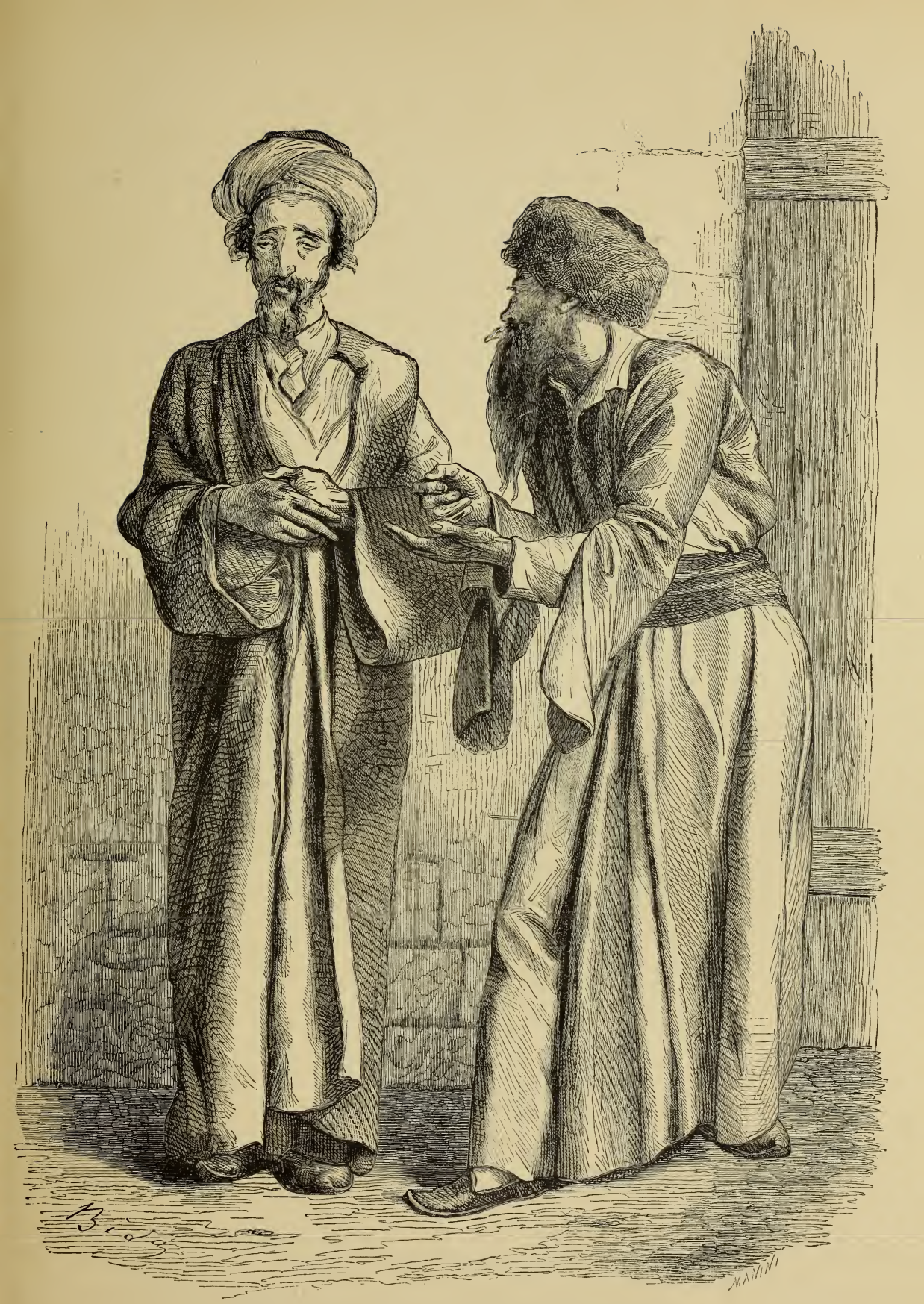
Infatigable, l'artiste entreprend de nouvelles excursions à Athènes, à Constantinople, où il s'arrêta trois mois et où il fit, notamment, le portrait du sultan.

A propos de ce portrait, nous citerons cette curieuse anecdote :

Un jour que l'artiste travaillait à son œuvre, exécutée au crayon, rehaussée de pastel, il fut très surpris de voir son auguste modèle se lever tout à coup, puis, subitement, s'éloigner sans mot dire. Un aide de camp du sultan ne tarda pas à venir expliquer à Bida la cause de ce singulier départ. Bida jetait à terre la mie de pain qui lui avait servi à effacer les traits de crayon... Or, la loi musulmane réprouvant cette perte du pain, le sultan n'avait pas pu assister plus longtemps à ce... gaspillage.

Après explications mutuelles, tout s'arrangea naturellement, et le sultan revint poser.

Dans la suite, devenus très amis, l'auguste modèle autorisa le peintre à visiter les merveilles des *Mille et une nuits* qui s'appellent le *Trésor des anciens sultans,* où se trouvent réunies les pierres précieuses les plus rares, dans un prodigieux amoncellement d'une variété et d'un éclat éblouissants.




Dessin de Bida, extrait du *Tour du monde* (librairie Hachette).

Puis Bida part pour la Crimée, où la guerre venait de se terminer.

A cette époque, l'artiste se révèle dans un genre nouveau. Ses croquis de soldats, ses vues du rempart de Sébastopol, sont des pages très pittoresques et d'une belle couleur.

De retour de Beyrouth, Bida entreprend de nouveau un voyage en Orient, qu'il fait dans des conditions préférables pour l'observation des costumes et des types inhérents à ces pays, à cheval et couchant sous la tente.

C'est à ce moment que paraissent la *Prédication dans le Liban, Jaffa, Jérusalem, Suez.*

Bida retourne également au Caire, et il ne rentra en France qu'à la fin de 1856, riche de souvenirs, d'impressions ineffaçables et d'études.

Viennent ensuite les *Juifs pleurant au mur de Salomon,* l'*Appel du soir en Crimée.*

De cette époque et des années suivantes datent un grand nombre d'œuvres : la *Résurrection de Lazare,* le *Champ de Booz,* le *Massacre des Mamelucks* (au musée du Luxembourg), enfin *Rocroy* (au château de Chantilly).

Bida, à ce moment, entra en rapport avec la maison Hachette, présenté par M. Édouard Charton, sous la direction duquel le *Tour du monde* fit ses premiers débuts. Le grand dessinateur devint dès lors *de la maison ;* les chefs de la librairie Hachette furent les meilleurs et les plus intimes amis de Bida : il se trouvait parmi eux comme dans une seconde famille.

En 1860 l'artiste, vivement sollicité par la maison Hachette, accepta d'exécuter les illustrations de la Bible; son talent, ses voyages successifs dans ces pays, faisaient de Bida l'illustrateur indiqué pour l'interprétation de ces pages sublimes... Cet ouvrage se réduisit par la suite aux *Évangiles* et aux livres de *Tobie, Joseph, Esther, Ruth,* le *Cantique des cantiques,...* autant de compositions superbes et dignes de l'admiration la plus grande.

Ce fut l'origine du quatrième voyage en Égypte et en Palestine qu'entreprit Bida; doué d'une conscience rare, l'artiste retourna dans ces pays pour

chercher les sites où il placerait ses personnages, s'inspirant du pittoresque et des rêves religieux que berçaient encore les lieux saints.

De tous ses voyages, la visite de l'artiste au mont Sinaï, qu'on n'abordait pas alors avec autant de commodité que maintenant, lui avait laissé le souvenir le plus enchanteur. Les journées à cheval, les couchers sous la tente, la rencontre des Arabes plus ou moins suspects et leurs fantasias, la coloration merveilleuse, unique, des rochers, la grandeur du paysage, étaient autant de souvenirs heureux pour le grand dessinateur.

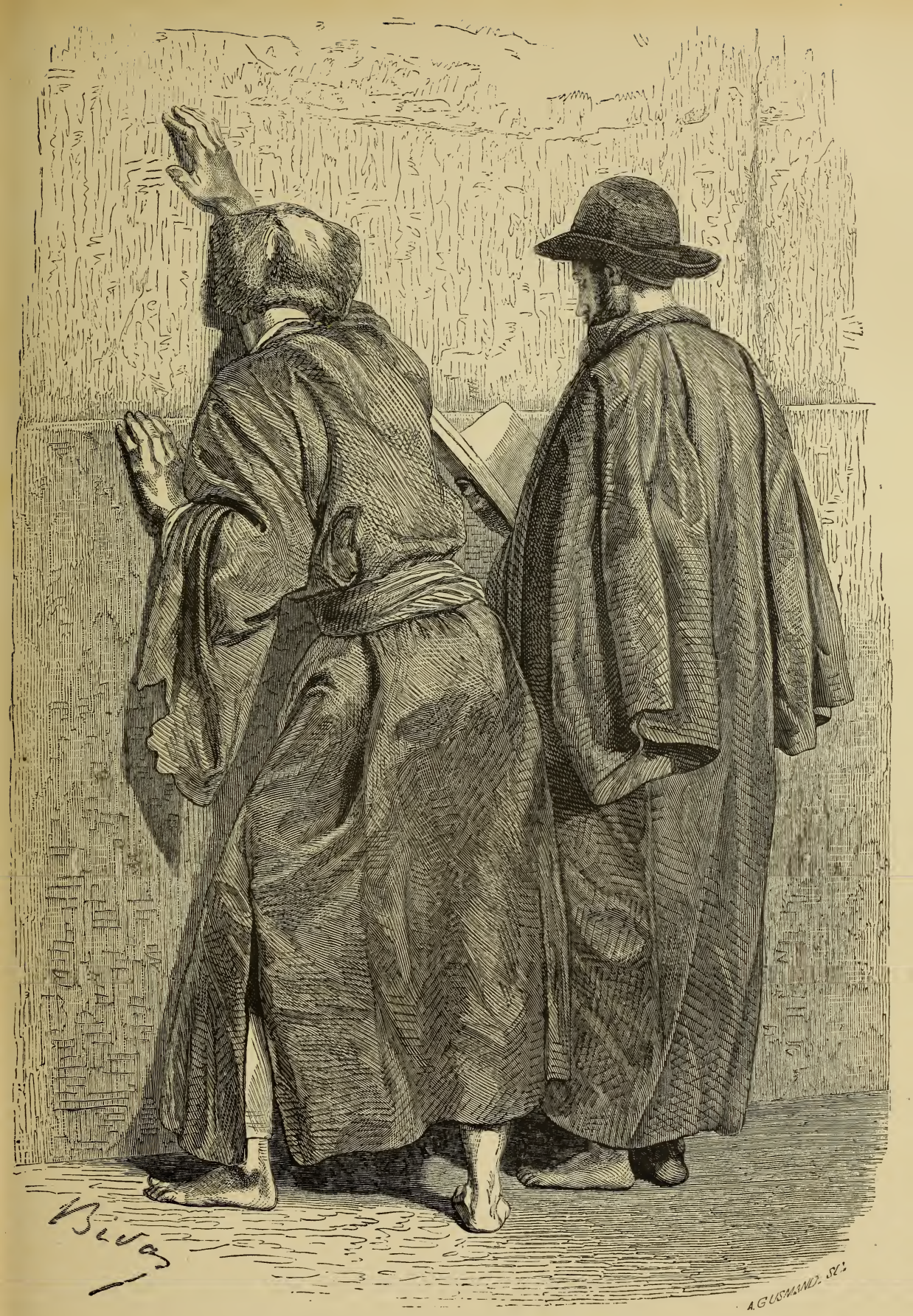
A Jérusalem, Bida rencontra Renan, occupé à ce moment à écrire son chef-d'œuvre : *la Vie de Jésus;* les deux grands artistes étaient venus tous deux demander l'inspiration à la nature.

A son retour en France, l'artiste, exténué par tous ces voyages, devient la proie d'une maladie noire, provoquée par de cruelles alternatives. Il se trouvait tantôt dans l'impossibilité absolue de tenir, presque de voir un crayon, tantôt dans l'obligation de satisfaire sa fièvre de travail par la plus intense activité. Il illustrait à ce moment, en même temps que les *Évangiles* et les scènes bibliques, les œuvres d'Alfred de Musset, pour l'éditeur Charpentier.

Comme ces pages sont saisissantes et pleines de grâce et de facilité! Qui eût jamais pensé qu'elles furent exécutées dans des conditions déplorables de souffrance morale! Quelle fraîcheur! quelle jeunesse dans l'interprétation!

Veuf de sa première femme, Bida se remaria avec la fille d'un industriel d'Alsace, et son bonheur s'écoula auprès de cette nouvelle famille dans les conditions les plus heureuses. En 1870, avant la guerre, Bida fut nommé officier de la Légion d'honneur.

Bida, familier sous l'Empire des réceptions de la princesse Mathilde, des invités de Compiègne, etc., n'avait été fait officier de la Légion d'honneur si tardivement qu'en raison de son indépendance, au sein du jury de peinture, vis-à-vis de M. Niewerkerque; c'est cette attitude, croyons-nous, qui




Dessin de Bida pour le *Tour du monde* (librairie Hachette).

avait retardé cette promotion; le même cas s'était présenté pour Fromentin, pour les mêmes causes.

C'est à la maison Hachette, cette maison amie, que Bida vécut pendant le siège de Paris. Il faisait partie du même bataillon de garde nationale que Duruy, Ch. Garnier, Hachette, etc..., et lorsque, relevé de ses factions dans la neige, il rentrait au boulevard Saint-Michel, nul n'était plus plein d'entrain et de confiance que lui. Il ranimait par sa bonne humeur tous ceux qui l'entouraient.

Il avait laissé à Bühl (Alsace) sa jeune femme et son enfant pour faire son devoir à Paris.

C'est à cette époque que Bida entreprit, pendant les loisirs que lui donnaient ses occupations militaires, le portrait au crayon de quelques-uns de ses distingués camarades, soldats comme lui. C'est ainsi qu'Émile Bayard, Charles Garnier, Hachette, Fouret, Henri Regnault, etc., furent dessinés par le maître, dans des croquis d'une belle allure et d'une parfaite ressemblance. Entre temps, l'artiste préparait également une jolie édition d'*Aucassin et Nicolette,* qu'il traduisit, illustra et grava pour lui.

A ce moment l'artiste vient se fixer en Alsace, ne faisant plus que de rares et courts séjours à Paris.

Puis bientôt Bida entreprend une série de nouveaux voyages en Italie il visite Venise, Florence, Rome, Sorrente, et la Hollande et l'Allemagne, d'où il rapporte d'admirables copies à l'aquarelle d'après les maîtres anciens.

Il donne son grand dessin *le Retour au Calvaire* et compose une suite de trente-deux illustrations pour Molière, et une suite pour la *Princesse de Clèves;* il illustre encore Shakespeare de quarante aquarelles, et la *Jeanne d'Arc* de Michelet ainsi que les œuvres d'André Chénier.

Très littéraire et très classique dans ses goûts, Bida fut toujours particulièrement attiré vers les grands auteurs du dix-septième siècle. Son admiration immuable allait en première ligne à Bossuet, à Chateaubriand,

et il aimait à rappeler l'occasion dans laquelle il avait vu ce dernier et son regard inoubliable. C'était à l'enterrement du peintre Gros, où Bida assistait avec Raffet. Au défilé, au moment du passage du grand homme, Raffet lança un coup de coude à l'artiste dont nous nous occupons, en murmurant son nom. Chateaubriand fit un mouvement et fixa sur ses deux jeunes admirateurs un regard fier... et satisfait.

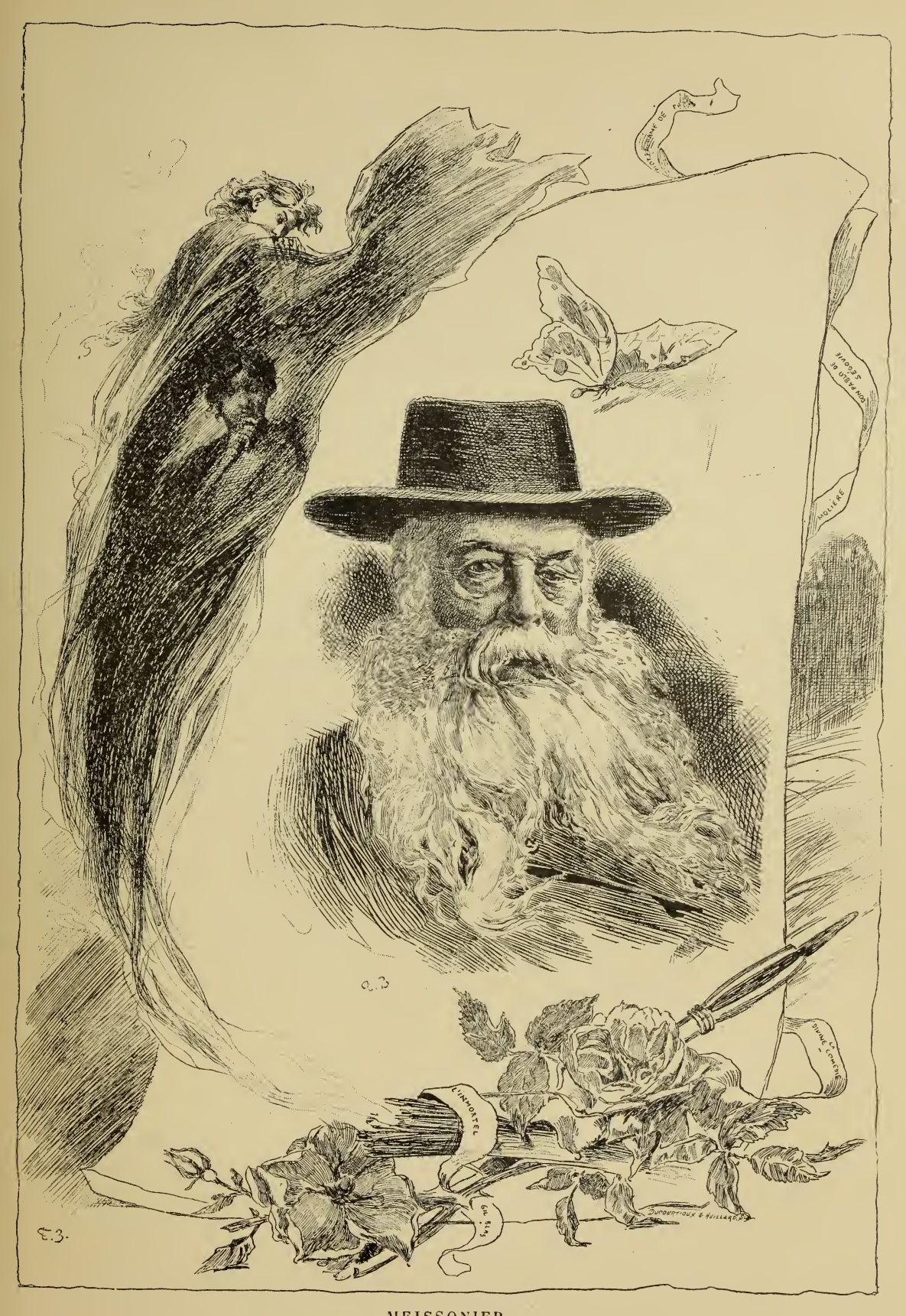
En peinture, Bida était admirateur de tous les grands maîtres, sans distinction d'écoles, aussi bien de Rembrandt et de Rubens que de Velasquez et de Léonard de Vinci; il se réclamait toujours très modestement, humblement même, de son maître Delacroix, lui vouant un respect tout spécial.

Bida avait pendant quelques années partagé un appartement avec Peyrat; il fréquenta aussi un café très connu sous le nom de divan Lepelletier; mais, à l'encontre d'un trop grand nombre d'habitués qui ne faisaient guère qu'y pérorer jour et nuit, Bida ne sacrifiait rien de son temps de travail acharné; il conserva toute sa vie l'horreur de la *bohème*.

Bida avait été très lié avec Laurent Jan, qu'il jugeait bien supérieur à son œuvre, puis avec Émile Augier, Meissonier, plus tard avec Fromentin tout particulièrement, quoique d'une différence de nature bien caractérisée.

Bida, dans ses bons moments, était un très agréable causeur; esprit affiné par cette haute instruction que nous savons, il racontait beaucoup, connaissant ou ayant connu tout ce qui avait un nom dans les arts, dans la littérature, dans le monde; mais ses souvenirs sur les uns ou sur les autres étaient rarement des anecdotes personnelles, l'artiste se retranchant toujours derrière une extraordinaire modestie.

En 1882, Bida eut la douleur de perdre sa compagne; il mourut lui-même, le 2 janvier 1895, d'une congestion pulmonaire à marche foudroyante, âgé de plus de quatre-vingt-un ans, en pleine force d'esprit, en pleine activité, avec toute sa foi religieuse, et possédant jusqu'à son dernier jour son inaltérable passion pour son art.




MEISSONIER

*
* *

## MEISSONIER

L'erreur qui consistait, dans le temps, à considérer les dessinateurs comme des artistes de second ordre tombe donc d'elle-même en présence des talents si purs qui se consacrèrent à l'illustration.

Meissonier, le grand peintre, apparaît tout à fait remarquable dans cet art.

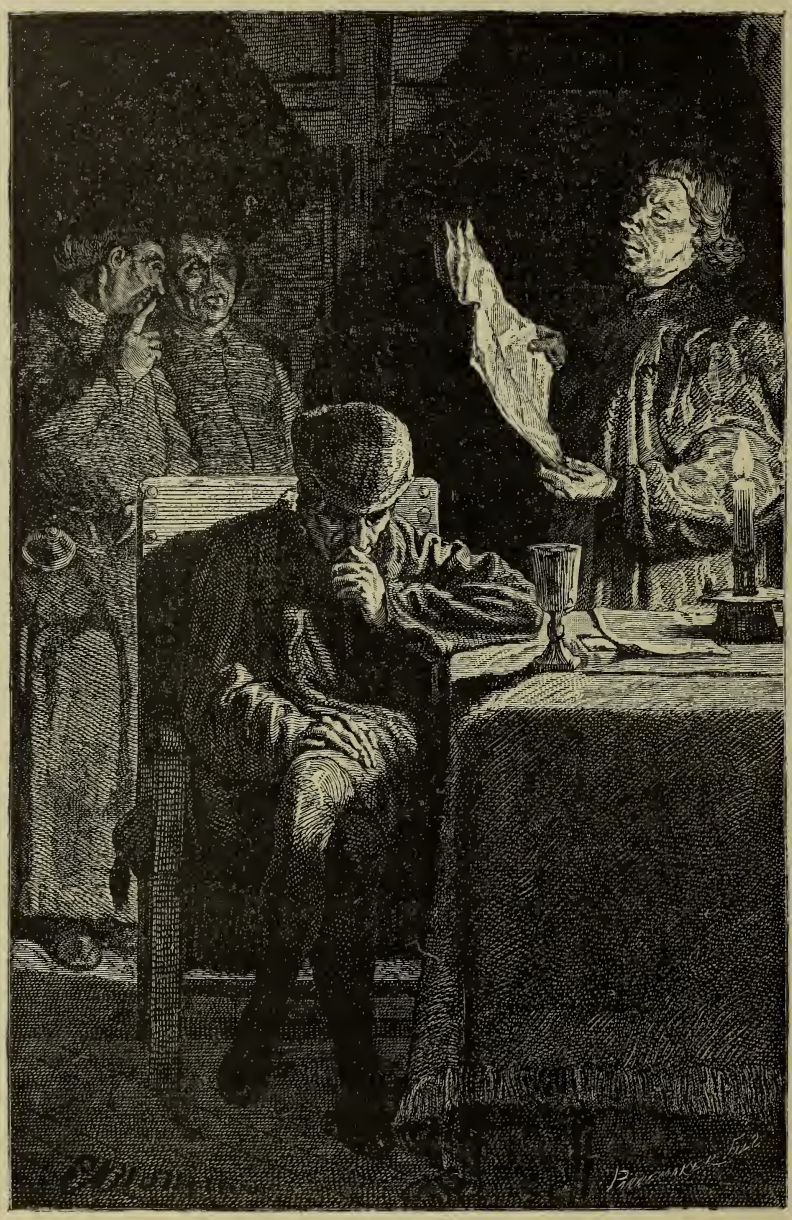
Admettons un moment que ce beau génie ne nous ait laissé qu'une œuvre de dessinateur, elle seule suffit à rendre célèbre son auteur. Ses productions dans ce genre, au point de vue du nombre, suffisent amplement pour remplir une existence d'homme.

Dans les quelques eaux-fortes que nous laisse Meissonier, nous retrouvons ces mêmes qualités d'exactitude et de scrupuleuse observation d'effet et de détail qui nous charmèrent chez le peintre.

Le *Grand Fumeur,* entre autres, reste au nombre des pièces de haute valeur dans l'histoire de la gravure.

C'est Curmer qui fit débuter Meissonier dans l'illustration. Les vignettes *la Mort d'Éléazar, Holopherne, Judith,* demeurèrent sans grande originalité ; mais les dessins du *Livre des enfants,* de *Paul et Virginie,* de la *Chaumière indienne,* de la *Chute d'un ange,* du *Roland furieux,* etc., sont des pages de premier ordre. Parmi ces illustrations sur bois, nous citerons encore : *le Livre du mariage, les Œuvres de Gresset, les Français peints par eux-mêmes,* puis *le Discours sur l'histoire universelle, Lazarille des Termes, les Contes rémois,* etc.

Nous relevons au nombre de ses meilleures illustrations en taille-douce,



Dessin de Meissonier, extrait de *Louis XI* (librairie du Victor Hugo illustré).

*Charlemagne, Manon chez le roi, Louis XI à la Bastille, Corneille, le Sergent recruteur,* etc.

Dessin de Chifflart, extrait de *Notre-Dame de Paris* (librairie du Victor Hugo illustré).

La belle renommée du peintre ne souffre pas de la grande valeur du dessinateur; les œuvres de Meissonier trouvent dans ces deux genres la preuve absolue de l'élasticité de son génie.

*
* *

Signalons encore parmi les plus habiles illustrateurs de cette époque, au hasard de la mémoire, Th. Fragonard, le délicat vignettiste de *Quentin Durward* et des *Évangiles* pour l'éditeur Curmer;

Hubert, le fécond dessinateur de paysages, comme aujourd'hui Cassagne et Cicéri, et l'habile lithographe Victor Adam, le Gustave Doré de l'époque;

Et Maurel Fatio et Jules Noël, à qui nous devons de fort jolis dessins de marine;

Puis, Jules Worms, qui, indépendamment du spirituel peintre des scènes espagnoles qu'il fut, nous captive encore par une production très intéressante comme dessinateur.

Charles Jacques également, le peintre des bergeries, fut un illustrateur très admiré. Ses œuvres dans ce genre sont fort nombreuses. Ce fut surtout dans la lithographie qu'il excella. Ses scènes militaires, exécutées à l'aide de ce moyen, sont fort amusantes, originales et spirituelles.

L'artiste a collaboré aux plus belles éditions de son époque; là encore le peintre fameux n'a pas fait oublier le dessinateur distingué qu'il avait été.

N'oublions pas F. Chifflart, un ciseleur de dessins en même temps qu'un peintre distingué. Ses illustrations sont d'une haute inspiration; l'artiste semble les cacher dans son étonnante modestie et cette abnégation qui le caractérisent.

Nous devons à Chifflart des illustrations pour *Hernani* de Victor Hugo, pour la *Chanson de Roland,* publiée par l'éditeur Mame, et des pages

admirables, d'un fantastique bien en rapport avec les œuvres d'Edgar Poë qu'elles accompagnaient.

Et V. Foulquier, dessinateur de grande valeur, dont le *Tour du monde* possède des planches très belles, ainsi que la *Bibliothèque rose* de Hachette.

Dessin de Victor Adam, extrait des *Journées révolutionnaires* (maison Flammarion).

L'artiste a illustré pour la maison Mame un livre intitulé *les Jardins,* qui compte parmi les belles productions de l'art qui nous occupe.

Mentionnons encore, au hasard, les dessins, très appréciés dans le *Tour du monde,* des peintres Rixens, Gérôme, Feyen-Perrin, Gustave Boulanger, et Metzmacher.

Giacomelli nous a conté dans quelles circonstances Foulquier était entré à la maison Mame, pour laquelle l'artiste a dessiné sa meilleure œuvre : *les*

1. Avec Anastasie Daubigny, Français et Lancelot.

Dessin de Foulquier, extrait des *Jardins* (librairie Mame).

*Caractères* de La Bruyère. « J'étais chez Mame, lorsque le grand éditeur me dit que Karl Girardet, l'un de ses dessinateurs favoris, était bien âgé et qu'il faudrait bientôt le remplacer par un plus jeune.

« Mes enfants recevaient le journal *la Semaine des enfants,* dans lequel Foulquier faisait des dessins qui me plaisaient beaucoup.

« Je parlai aussitôt de la valeur de cet artiste à Mame, qui le reçut avec empressement.

Dessin de Victor Adam (librairie Flammarion).

« Il dessinait alors de moins en moins pour Hachette, et cette situation l'inquiétait fort. Il montra à Mame les eaux-fortes qu'il avait gravées pour les *Contes rémois* et qui complètent cette œuvre avec les dessins de Meissonier.

« L'éditeur enthousiasmé me dit : « Quel livre pourrions-nous bien lui « donner? » Je pensai alors aux *Caractères* de La Bruyère. Vous savez, nous dit Giacomelli, que c'est ce livre auquel Foulquier doit le meilleur de sa réputation. »

*

Ed. de Beaumont laisse une œuvre de dessinateur extrêmement attirante. Nous citerons, entre autres illustrations : *les Nains célèbres, le Diable amoureux* de Cazotte, et les *Quatre Contes* de Perrault, son chef-d'œuvre; sans compter les innombrables lithographies dont l'artiste a enrichi la collection du *Charivari.*

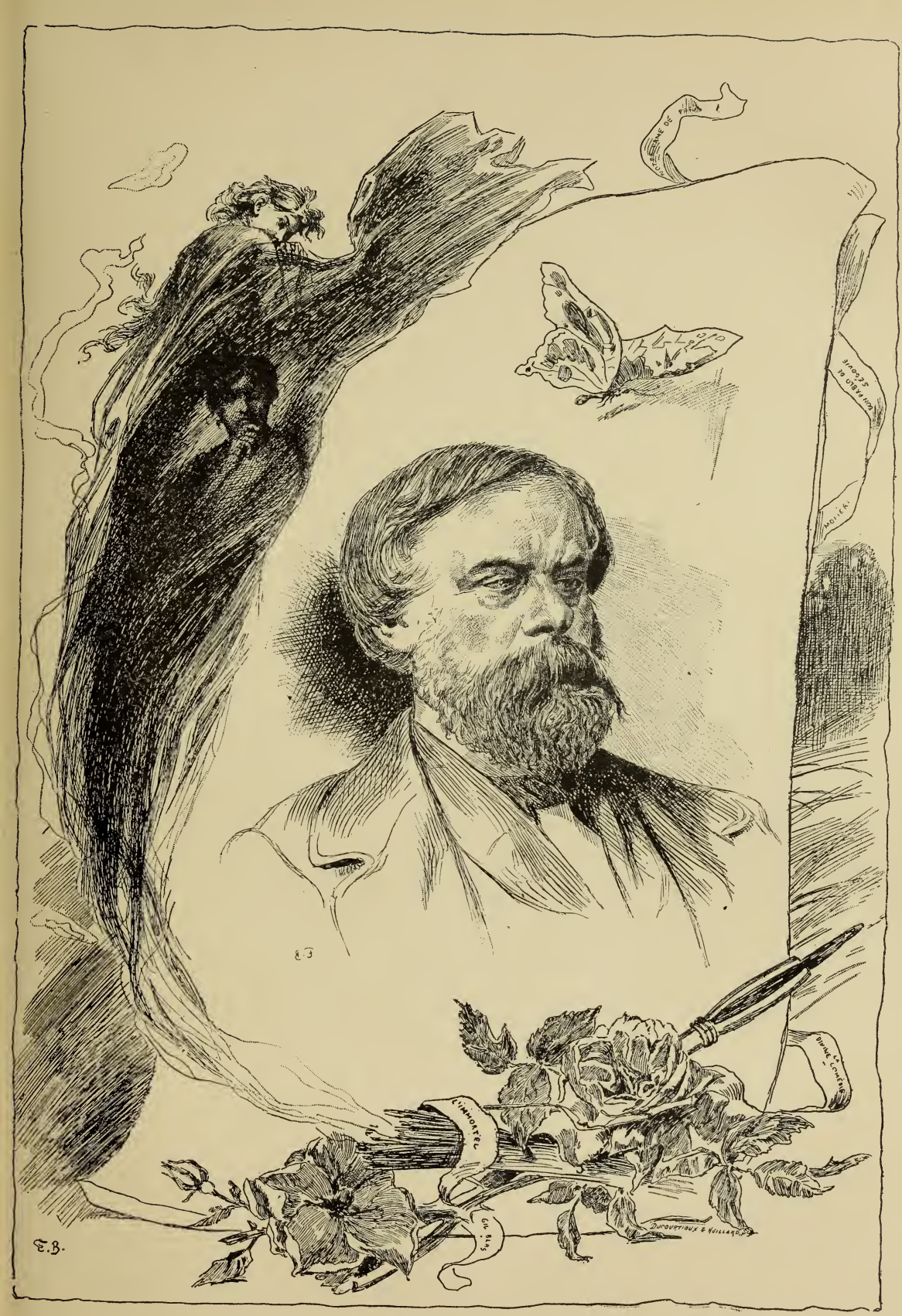
Et Lançon, qui fit des eaux-fortes et des *actualités* si poignantes pendant la guerre.

Cet artiste était plutôt animalier; ses dessins de lions, de bêtes féroces, sont d'une belle allure et font penser à ceux de Delacroix.

Et Louis Leloir dont l'étincelante verve fit la bonne fortune des livres qu'il orna! Qui ne se rappelle les pages spirituelles, délicates et d'une forme si gracieuse, si bien en rapport avec les scènes d'autrefois, que ce crayon brillant excellait à retracer?

Les aventures de Paul et Virginie trouvèrent dans de La Charlerie un digne interprète; les vignettes et les grandes pages qui ornent cet ouvrage sont dignes de toute notre attention et de notre émotion. Voilà du charme simple, doucement accompagnateur d'un texte qu'il explique sans l'amplifier, mais sans jamais lui être inférieur. Ces paysages que nous voyons, ces scènes tendres si sincèrement dépeintes par Bernardin de Saint-Pierre, sont là fixées à ravir, sans mièvrerie et sans exagération dans la valeur du geste.

Dans l'*Histoire de la Révolution française,* le même artiste nous apparaît admirable, tragique à souhait et grand ; il s'élève dignement à la hauteur des situations qu'il évoque sans emphase théâtrale, avec seulement la note juste de l'émotion qu'il sent et qu'il partage avec l'écrivain.




BERTALL

Et O. de Penne, dont les dessins d'animaux sont classés parmi les meilleurs, les plus exacts, conçus dans une exécution habile subordonnée à la vérité stricte de l'anatomie, avec l'esprit de la race et de l'espèce, qu'il sut rendre mieux que personne peut-être. Et Janet-Lange, Bocourt, Gilbert, Gerlier, Benett, Castelli, Férat, Ronjat, etc.

*
* *

## BERTALL

Il est presque impossible de fixer le nombre des dessins publiés par cet artiste, très original, sans méchanceté, qui eut le rare mérite d'amuser ses contemporains sans pour cela éveiller leurs moindres susceptibilités.

Caricaturiste, illustrateur et littérateur, tantôt il gouaille malicieusement, comme dans le *Grelot,* petit journal satirique qu'il fonda en avril 1871, tantôt il égaye par une pétillante verveet une fine raillerie, dans les *Infortunes de Touche-à-Tout, Marie sans Soin,* la *Comédie de notre temps, M. Huluberlu et ses déplorables aventures,* etc.

Albert d'Arnoux, qui, sur le conseil de Balzac, signa ses œuvres de l'anagramme Bertall, naquit à Paris en 1820.

L'œuvre de cet artiste est très disséminée, en raison même de la fécondité de son auteur, à la fois dessinateur à la Bibliothèque rose de Hachette, illustrateur et auteur humoristique des *Contes de ma mère,* de *Pierre l'Irrésolu,* de la *Vigne,* journaliste au *Soir* et au *Paris-Journal,* écrivain physiologique, historique et même scientifique dans *Jean le Paresseux,* les *Plages de France,* etc.

Les diverses productions de cet artiste doué sont très particulières, tout

esclaves qu'elles sont de ce cerveau capricieux, qui ne s'arrêtait à aucune des formes de la réalisation de sa pensée.

Ses affiches de *Paris dans l'eau,* de *Paris à table,* des *Aventures de Tom Pouce,* du *Prince Chènevis,* etc., sont très brillantes, d'un dessin évidemment médiocre, mais d'un arrangement spirituel qui sauve la forme générale.

Dessin de Bertall, extrait de la *Bouillie de la comtesse Berthe* (librairie Hetzel).

C'est par milliers que Bertall a fourni des dessins humoristiques, d'actualité, des allégories. Ses revues du mois à l'*Illustration,* à la *Semaine,* au *Journal pour rire,* sont d'un esprit caustique, bien en rapport avec les faits que l'artiste critiquait. Il a donné beaucoup de vignettes pour les romans de Cooper, d'Alphonse Karr, de Paul de Kock, etc.

A cette époque, au *Journal pour rire* le dessinateur dont nous parlons avait pour confrère Henri Meilhac, qui signait ses caricatures du pseudonyme de Valin. — Henri Meilhac, le spirituel auteur dramatique, le futur

académicien, avait, en effet, à ses débuts, cherché dans le dessin comique l'expression de sa verve étincelante.

Dessin de Bertall pour les *Contes du petit château* (librairie Hetzel).

Ensemble d'œuvres d'un goût indiscutable, que l'absence de métier placerait quelque peu en arrière, s'il n'était toutefois secondé par un côté littéraire très fin et une observation très particulière.

Bertall est mort à Soyons, près de Saint-Peray (Ardèche), en 1882.

VI

GUSTAVE DORÉ. — ÉMILE BAYARD

## GUSTAVE DORÉ

Gustave Doré naquit à Strasbourg en 1833 et mourut à Paris en 1883.

Malgré des tentatives très intéressantes comme sculpteur, comme peintre et graveur, ses illustrations, d'une faconde éblouissante, le placent seules en grande évidence.

Doré peut être considéré comme un génie sans talent, comme un merveilleux cerveau sans culture de métier.

Les principes de composition du grand artiste variaient à l'infini, selon ses fantaisies, selon ses humeurs. L'*effet* de ses dessins fut toujours idéal, fantastique le plus souvent, avec tout le beau déchaînement d'une imagination en effervescence. Tantôt joyeux, tantôt lugubre, il possédait à la fois le rire et les larmes.

Son dessin, malheureusement, demeura anodin, sec et quelque peu calligraphique, par suite d'une habileté extraordinaire non secondée par l'étude.

D'une surabondance de muscles, d'une exagération de mouvements quelque peu outrée, dans un enchevêtrement bizarre, compliqué, les compositions de Doré donnent parfois des sensations vagues de houle.

Doré ne put jamais dessiner d'après nature : son esprit vagabondait mieux en dehors du modèle; par contre, il ne fit jamais de portraits ressemblants. Son imagination échevelée, toute encombrée de visions, l'emportait dans l'au-delà de la fantaisie ; il voyait à travers son cerveau.

Dès ses débuts, du reste, son genre s'affirma, ses œuvres furent très étonnantes dès le collège; jamais il ne progressa pour ainsi dire.

A l'âge de dix-sept ans, Doré composa un volume fort intéressant, intitulé *Désagréments d'un voyage d'agrément,* qu'il illustra de vingt-quatre lithographies et de cent soixante-quatorze dessins. Cet ouvrage obtint une immense popularité, par la verve tout imprévue qu'y avait mise le jeune artiste.

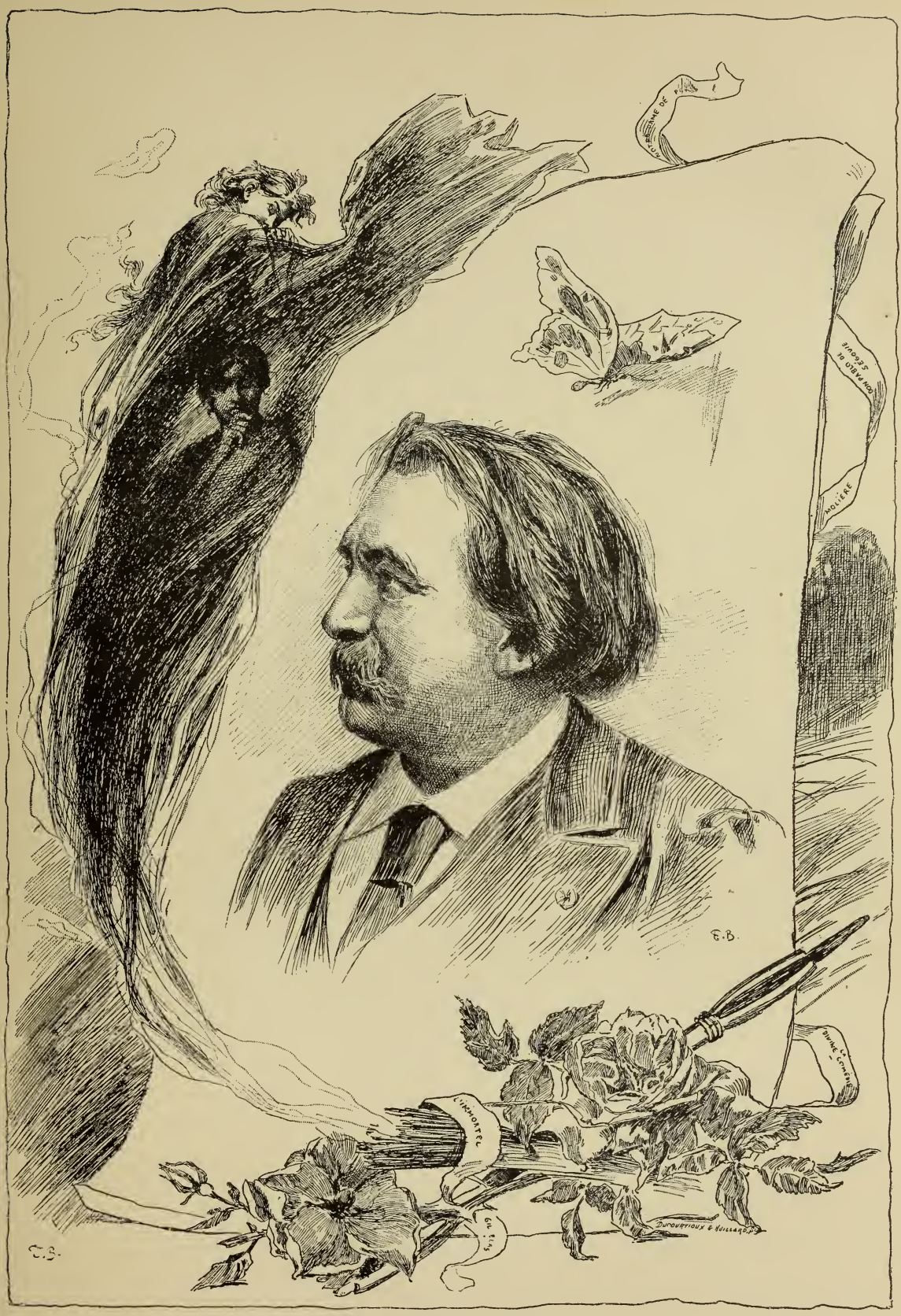
C'est ainsi que, chez lui, la facilité paralysait l'étude et que, dès ses débuts, l'idée qu'il lui faudrait avoir des modèles lui semblait une insulte à son genre.

La mémoire visuelle, ce phénomène presque inhérent à l'illustrateur doué, était en effet extraordinaire chez Doré; — son œil sans cesse impressionné gardait jusqu'en ses moindres détails les coins de nature les plus spéciaux, les mouvements les plus compliqués, — avantages dont découlèrent forcément ses facultés si étonnantes pour le dessin dit *de chic,* qu'il pratiqua on peut dire presque toujours.

Nous citerons ce fait à l'appui de nos dires : Gustave Doré fut un jour chargé par un éditeur de faire, d'après une photographie, le dessin d'un paysage des Alpes.

Ce dessin devait être terminé le lendemain.

Doré quitte l'éditeur, oubliant la photographie sur une table. Grand fut l'émoi de l'éditeur lorsqu'il s'aperçut de l'oubli, mais grand fut aussi son étonnement en voyant revenir Gustave Doré, à l'heure dite, avec le dessin fait de mémoire.




GUSTAVE DORÉ

Dessin de Gustave Doré, pour le *Tour du monde* (librairie Hachette).

Pas un sapin, pas un rocher ne manquait.

Horace Vernet ne fit-il pas le portrait du frère Philippe dans ces mêmes conditions d'extraordinaire mémoire des yeux, alors que ce vénérable ecclésiastique, dont le nom reste pieusement attaché à l'organisation des ambulances de la guerre de 1870, refusant de poser devant l'artiste, celui-ci vint le voir à plusieurs reprises dans une cellule de la rue Oudinot, et fixa les traits du frère malgré lui, aidé seulement de sa merveilleuse faculté de souvenir visuel!

Avec cette belle insouciance du côté métier et cette sorte de divination des arts, il sculpta, peignit et grava, souvent avec bonheur, mais toujours avec esprit. Chacune de ses œuvres si diverses est marquée au coin d'une originalité et d'une élévation incontestables.

C'est à ces mêmes dons que Doré dut un talent de violoniste très enviable.

Les exercices de souplesse le passionnèrent vivement. Il y fut d'une habileté surprenante. Cette double faculté d'agilité du cerveau et du corps n'est pas, croyons-nous, sans quelque intérêt. Le théâtre, les clowns, le cirque, furent ses plaisirs favoris depuis son plus jeune âge.

Quelles joyeuses caricatures nous devons à Gustave Doré! De quelles fantaisies charmantes il parsema le *Journal pour rire* de Philippon!

Son esprit surabondant, très souvent supérieur à celui du texte à illustrer, peut-être alla-t-il quelquefois hors limites, par l'hilarité débordante qu'il provoquait malgré la pensée de l'auteur; mais nous doutons que le lecteur dût s'en plaindre jamais.

Il reste à notre époque fort peu de reproductions originales de Doré, malgré l'œuvre toute colossale qu'il créa.

La perte irréparable du dessin gravé directement sur bois en est la cause. A cette époque, en effet, comme nous le verrons plus loin, les procédés de reproduction étaient encore très incomplets. Que de chefs-d'œuvre furent détruits par la défectuosité de ces moyens!

Toute l'œuvre de Doré illustrateur, et de tant d'autres artistes de cette belle période, ne nous est à présent représentée que par des gravures.

Les anecdotes sur Doré sont fort nombreuses et d'un tour, d'une finesse bien particulière. Un jour qu'il avait invité à dîner le directeur général des postes, il s'ingénia à recevoir son hôte de façon originale. La salle à manger, en effet, avait l'aspect administratif d'un bureau postal, les serviettes étaient pliées en enveloppes, les sucreries étaient posées sur des bulletins télégraphiques, les bouchées à la reine servies sous forme de billets doux, les glaces modelées en boîtes à lettres, etc.

Une autre fois, recevant à sa table l'auteur des Guides Joanne, chaque convive trouva sous un globe de verre rempli de fleurs un exemplaire desdits Guides, dont Doré voulut lire à chacun des extraits. D'un ton très sérieux, l'artiste cita des phrases comme celles-ci : « Telle auberge est recommandable par la beauté de ses servantes, » ou bien : « Cette cathédrale est belle, quoique gothique... » M. Joanne, effrayé, saisit aussitôt un de ses volumes, et ce n'est que lorsqu'il s'aperçut de la facétie de son illustre ami que les rires furent unanimes.

Nous citerons encore les discours en allemand et en anglais qu'il aimait à prononcer, alors qu'il arrivait si bien à mimer et à donner l'illusion de ces deux langues, sans toutefois les connaître.

De lui aussi ce mot piquant, quelque peu dur même, qu'il décocha à un mauvais peintre portraitiste en quête d'une plaisanterie à faire à un ami. « Faites-lui son portrait », s'écria Doré[1].

L'artiste parlait rarement à la légère ; doué d'une mémoire peu commune, il se souvenait des moindres promesses, témoin cette anecdote. Un jour que Doré dînait avec son ami le littérateur E. Forgues (c'était en 1864), dans la chaleur d'une discussion, le célèbre dessinateur paria toute son œuvre contre celles de son adversaire qu'avant deux ans les Français seraient

1. Nous empruntons ces anecdotes à Mme Roosevelt, qui a écrit un livre fort documenté sur G. Doré.

Dessin de Gustave Doré, extrait du *Baron de Münchausen* (édité à la librairie Furne).

maîtres du Rhin. — Le pari fut tenu. Grand fut l'étonnement de M. Forgues lorsque, au bout de deux ans, il vit arriver chez lui des commissionnaires lourdement chargés, qui portaient un ballot des œuvres les plus importantes de Gustave Doré.

Gustave Doré conçut des *effets* étranges; il les rechercha, sans toutefois s'inquiéter de leur justesse. L'idée même du texte, la préoccupation de l'interprétation exacte, lui importaient peu, pourvu que les pages qu'il imaginait fussent belles; c'est ainsi que dans sa *Bible* nous voyons une foule suivre l'enterrement d'Abel...

. . . . . .

Avec cette habileté incomparable qui est une caractéristique de sa fertilité, Doré en arrivait à lutter de vitesse avec les autres artistes, quand toutefois sa supériorité pouvait être en jeu. Lorsqu'il fit sa *Bible* pour Mame, concurremment avec celle que Bida exécutait pour Hachette, le grand dessinateur s'écriait : « Mais il ne peut pas arriver au succès avant moi, j'aurai terminé bien avant lui! »

Pour obtenir l'*effet* dans toute l'intensité qu'il voulait, Doré enduisait complètement ses bois de noir, puis, avec de la gouache superposée, en valeur, il atteignait un résultat éclatant, théâtral, féerique même, sans effort.

« Doré usa d'un procédé qu'il n'utilisa que très rarement dans la suite (il s'agit de l'illustration des *Aventures de Don Quichotte*). Il dessina sur le bois à l'aide d'une plume, et le graveur, n'ayant plus à interpréter, devant uniquement faire un fac-similé du dessin qui lui était soumis, se retrouvait dans les conditions les plus favorables au graveur sur bois. Aussi ce livre, traduit par l'artiste avec une intelligence absolue du sujet, est-il excellent sous le rapport de la reproduction. » (Duplessis.)

Gustave Doré obtint en France un succès aussi grand que légitime, comme dessinateur. Ses tableaux, trop grands d'abord, d'une insuffisance trop marquée dans le dessin, d'une exagération emphatique du mouvement, ne

le mettent comme peintre qu'au second plan. Malgré l'engouement des Anglais, qui ouvrirent à Londres une exposition permanente des œuvres peintes de l'illustrateur, il est bien évident que Doré ne se révéla jamais peintre dans les toiles qu'il nous a laissées, à part quelques rares exceptions cependant dans le paysage, dont il fixa des visions bien personnelles et d'une belle émotion d'art.

La production de Gustave Doré, nous l'avons dit, est énorme. Les œuvres dans lesquelles sa grande verve et son imagination excessive purent prendre librement leur essor lui furent confiées.

Le *Rabelais illustré* le consacre désormais, ainsi que la *Divine Comédie* et le *Don Quichotte*. Puis viennent presque successivement : les *Contes drolatiques* de Balzac, les *Contes* de Perrault, *Atala,* la *Bible,* le *Paradis perdu* de Milton, les *Fables* de La Fontaine, *Roland furieux,* des gravures nombreuses sur l'Espagne, sur Londres, etc.

Lorsque la guerre avec la Russie éclata, Doré eut l'idée de fonder un journal consacré entièrement à l'illustration des faits d'armes des troupes françaises et anglaises. Cette publication s'intitula *Musée anglais-français.* Imprimée en deux langues, les partisans de la glorieuse alliance des nations amies se la disputèrent. « Exceptionnellement, dit Doré, le premier numéro fut celui qui causa l'impression la plus vive. »

Le journal cessa de paraître à la fin de la campagne de Russie.

Parmi les tableaux de Gustave Doré, nous citerons :

La *Bataille de l'Alma, le Dante et Virgile* sur l'étang glacé où sont retenus les traîtres à leur patrie, *Entrée du Christ à Jérusalem,* le *Tapis vert,* le *Néophyte,* la *Mort d'Orphée,* œuvres d'une harmonie sans justesse, d'un dessin défectueux, mais d'une ingéniosité de composition très réelle.

A propos de l'*Entrée de Jésus à Jérusalem,* il nous revient une amusante anecdote :

Doré avait presque complètement peint son tableau de *chic,* mais l'âne du premier plan était informe, il fallut recourir à la nature. Alexandre

Dessin de Gustave Doré pour le *Voyage en Espagne* (librairie Hachette).

Dumas fils et Giacomelli se chargèrent d'amener la bête demandée à l'atelier de l'artiste. Ce ne fut pas chose facile : l'un tirait à hue, l'autre à dia,

mais l'âne restait rebelle; pendant ce temps, Doré, du haut de son échelle, regardait tout simplement son modèle. Ne pouvant faire de croquis, l'artiste s'inspirait de la bête, fort de sa mémoire visuelle.

Lassés d'efforts inutiles, Dumas et Giacomelli remmenèrent l'animal. A leur retour ils purent constater que le document cérébral avait, pour ainsi dire, suffi à Doré. Si le dessin de l'âne n'était pas impeccable, il avait été tout au moins rectifié à souhait.

Ajoutons que l'artiste débuta au Salon de 1848 : il avait quinze ans.

La sculpture tenta également Doré dans sa manifestation créatrice de la forme; ses doigts habiles au service de son cerveau effervescent modelèrent des œuvres d'un sentiment religieux très pur, comme la *Madone,* des groupes mythologiques d'une puissance réelle, comme celui de *la Parque et l'Amour,* et des compositions d'ornements d'une valeur très artistique, comme son vase en bronze.

L'exagération dans les proportions de ces œuvres, étant donnée leur faiblesse d'exécution, est bien regrettable; tous ces sujets eussent gagné à être moins importants.

La dernière œuvre sculpturale de Gustave Doré fut le monument d'Alexandre Dumas, cet autre génie d'une surabondance d'imagination dans laquelle on trouverait facilement quelque analogie avec celle de l'artiste qui nous occupe.

D'une composition un peu lourde, cette statue nous plaît cependant par les idées heureuses d'arrangement et l'intelligence qui suppléent la facture rudimentaire de l'ensemble.

Revenons à la partie essentielle du talent de Doré, à ses travaux de dessinateur. Ce fut surtout pour la maison Hachette que Doré prodigua son étonnante verve; citons les romans qu'il illustra pour la belle collection du *Journal pour tous;* puis les pages étincelantes dont il orna les *Émotions de Polydore Marasquin.*

La critique d'art n'a parlé nulle part de cette dernière publication : la

critique semble parfois ignorer qu'il peut y avoir des œuvres tout à fait remarquables dans des livraisons à deux sous.

Les chefs de la maison Hachette devinèrent le grand talent de Doré, malgré la critique, et c'est alors qu'on lui confia l'illustration du *Dante,* qui inaugura la série étincelante des succès du grand illustrateur. Œuvre dramatique et puissante, conçue alternativement avec les *Aventures du baron de Münchausen,* d'une drôlerie et d'un comique irrésistibles.

Cette originalité cérébrale empêcha souvent Doré de rester dans les limites de l'illustrateur exact. Ses *Fables* de La Fontaine sont évidemment conçues dans un esprit tout autre que celui du bonhomme. Ses dessins n'ont pas cette qualité de simplicité qui fait tout le charme de cette poésie fine et légère ; dans les *Contes* de Perrault, Doré est bien supérieur : là toutes portes sont ouvertes à la fantaisie de cette imagination féconde.

En ses œuvres la lumière se joue, ardente ; la couleur rappelle les eaux-fortes de Rembrandt, dans l'aspect seulement, puisque la science solide du dessin manque totalement. Depuis Callot, peut-être, nul ne s'est affirmé plus nettement « drôle », plus singulièrement « cocasse », dans une facture rien qu'habile, dans des compositions si faciles et dans des *effets* si surnaturels.

Mourant, Doré disait à ses amis : « Il faut me relever, j'ai à achever mon Shakespeare. » Dans cette dernière œuvre, le grand artiste désirait se mesurer avec les illustrations remarquables que sir John Gilbert en avait faites.

On payait à Doré une lithographie quarante francs à ses débuts, et ce n'était point mal. Veut-on savoir combien on paya au même artiste, vingt ans plus tard, pour l'illustration de *Londres,* par exemple? Deux cent vingt mille francs, paraît-il!

« Doré est à ne point disséquer, mais à prendre en bloc : son œuvre est alors d'un homme extraordinaire, plus même, unique! » s'écrie M. Béraldi ; et nous sommes tout à fait de l'avis du distingué bibliophile. Qu'importent certaines faiblesses à côté du réel génie! Que nous fait, quand nous résumons notre impression si grande, cette absence de métier évidente? Alors que

nous sommes émus, à quoi bon chercher la critique dans une satisfaction d'art profondément ressentie?

Doré fut certes très discuté; il se débattit fièrement, et souffrit même un peu, dans sa vanité atteinte, de toutes ces égratignures à son œuvre; mais d'autre part combien dut lui être douce l'admiration un peu exagérée, il est vrai, que l'Angleterre lui manifesta dans ses dernières années!

M. Ronjat, un dessinateur de mérite, qui eut ses succès à côté des grands noms qui nous intéressent, nous a conté que Feyen-Perrin, ami intime de Doré, collabora souvent avec le maître, notamment dans sa toile intitulée *le Tapis vert,* dont il indiqua la perspective, équilibrant aussi les personnages mis en scène, leur donnant leur place exacte, les mettant à leur plan.

Doré, nous dit notre aimable interlocuteur, se laissait aller toujours à sa fantaisie, à sa vision exagérée des choses; quand il avait un clocher à représenter, il en dessinait dix; il n'hésitait pas à mettre un troupeau d'oies là où la description de l'auteur en demandait une seule.

Après même qu'il eut illustré sa belle *Bible,* son *Don Quichotte, Rabelais,* sur l'instance de ses intimes qui lui conseillaient fermement de consolider son génie par des études sérieuses d'après nature, Doré entra résolument à l'atelier Cogniet. Savez-vous qu'il ne resta là que quinze jours à peine? Vous expliquez-vous l'impossibilité dans laquelle le grand artiste se trouvait d'étudier la nature? « Je n'ai pas besoin d'apprendre la forme, s'écriait-il; je la vois, je la sens, je ne puis me dégager de ma vision personnelle, je m'inspire de mon modèle, il importe peu que j'aille plus loin que ce souvenir qui me reste au cerveau, il me semble que j'ai vu tout cela! »

C'était, continue M. Ronjat, l'homme imperfectible par excellence; il ne donnait que ce qu'il pouvait; ses facultés étaient innées, il lui était impossible de les faire progresser. Il fit de l'eau-forte très curieuse immédiatement. Son énorme planche du *Néophyte,* d'après son tableau, entre autres, révèle tout d'un coup la dernière expression de tout son talent de graveur.

Il joua du violon très agréablement sans presque avoir appris; il était doué d'une voix de ténorino charmante, aussi naturelle que tous ses autres

Dessin de Gustave Doré pour le *Voyage en Espagne* (librairie Hachette).

dons. Et avec cela quel gymnasiarque consommé il y avait en lui! quelle souplesse était plus comparable à celle de son prodigieux esprit!

Je me souviens de lui avoir vu faire, au haut de la cathédrale de Strasbourg, des équilibres dans « le vide » d'une incomparable hardiesse; si vous l'aviez vu aux bals masqués que donnait Feyen-Perrin! Ah! cette almée

qu'il avait si spirituellement incarnée, cette série de pirouettes à son entrée, et ces mouvements de torse!

Quand Doré allait en voyage, il bourrait ses poches de « bois », et quand l'envie lui en prenait, pendant un arrêt du train, aussitôt il crayonnait. Il voyait son dessin sur le « bois ».

M. Ronjat nous cite encore ce jeu favori de Gustave Doré, qui prouvera d'une façon bien certaine l'étonnante faculté imaginative du grand artiste : sur une feuille de papier il dessinait douze pieds, douze mains, et puis, d'un simple trait unissant ces extrémités, les têtes et les corps de douze personnages apparaissaient, composés à souhait.

A rapprocher de l'égale facilité d'Émile Bayard, qui s'amusait volontiers à construire un personnage, bien en proportions, dans un mouvement naturel, avec cinq points marqués au hasard sur du papier; chacun de ces points lui indiquait la tête, les deux pieds et les deux mains. Doré, du reste, connaissait tellement la décomposition du mouvement, qu'il en était arrivé à composer lui-même du premier coup chacun des *temps* de la marche, de la course, etc.; il plaçait ensuite ces images toutes réunies dans un kaléidoscope, au grand ravissement de ses amis, qui voyaient marcher et courir parfaitement lorsque l'appareil tournait.

M. Prunaire, graveur habile de la plupart des œuvres des artistes que nous venons d'étudier, a bien voulu, au hasard de ses souvenirs, causer avec nous et nous donner aussi quelques renseignements intéressants.

Doré, nous dit-il, souffrait, *comme une femme du monde,* de la moindre critique; sa colère parfois l'eût poussé aux extrêmes les plus regrettables vis-à-vis de Burty, de Théophile Gautier et autres princes de la critique; ceux-ci, du reste, attaquèrent l'exécution de la peinture de Doré avec une ténacité plutôt mal fondée, car l'artiste dont il est question, malgré la grande idée qu'il avait de ses toiles, ne montra guère son génie

véritable que dans son œuvre dessiné. — L'erreur de la critique était de vouloir traiter Doré en peintre exécutant, alors que, comme vous le savez, les tableaux du grand illustrateur ne furent jamais que des dessins de petites dimensions qu'il mettait ensuite simplement *au carreau* pour les agrandir. Or, naturellement, ces croquis de premier jet, sans une science approfondie du dessin, mettaient en relief des incorrections souvent grossières qui, une fois enluminées, prenaient des proportions extravagantes.

M. Davillier, avec qui Doré fit un voyage en Espagne, m'a raconté, continue M. Prunaire, l'étonnante vision préalable que son camarade de route avait de toutes choses, à ce point que les expositions d'art ne lui étaient d'aucun agrément, parce que, disait-il, tous ces tableaux, toutes ces productions, il les refaisait mentalement, sans se donner la peine d'apprécier ce que les autres avaient exprimé; de même pour la lecture, que son imagination surabondante jugeait inutile, puisque les idées rendues par l'écrivain s'entre-croisaient avec les siennes, luttaient et s'enfuyaient enfin de l'autre côté du texte...

Doré, à ses débuts, et même bien après, ne rechercha jamais beaucoup le luxe qu'il voyait déjà poindre dans les ateliers de ses confrères. Quelques bibelots disparates dansaient çà et là dans la pièce quelconque qui lui servait de salle de travail. De vastes rayons formés de planches brutes recouvertes de « bois », une grande table, et c'était tout. L'artiste allait d'un coin à un autre, travaillant à plusieurs sujets à la fois, au hasard de ses dispositions. Son bonheur était de retenir à ses côtés un ami avec lequel, tout en dessinant, il s'entretenait de mille choses, satisfaisant ses moindres curiosités; il déployait la plus franche bonhomie avec son interlocuteur. Il avait acheté une scie circulaire avec laquelle il découpait au fur et à mesure ses bois. « Cela me donne de l'exercice, disait-il, et ce bruit m'amuse. » Les dimensions diverses dans lesquelles il dut exécuter *Londres* et le *Rabelais,* notamment, avaient rendu utile, presque indispensable, ladite scie, car Doré ne savait jamais au juste la proportion dans laquelle

il exécuterait telle et telle scène, et bien souvent l'artiste fit-il d'un grand dessin un minuscule cul-de-lampe.

Doré, plus tard, notamment quand il habitait rue Saint-Dominique et ensuite rue Bayard, où il mourut, donna des soirées d'une grande gaieté, que je ne puis comparer qu'à celles que donnait Offenbach. Doré invitait plus particulièrement des hommes, et Mme Doré présidait ces joyeuses réunions. Maigre, parcheminée, enfouie sous des dentelles, l'aimable maîtresse de maison ressemblait d'une manière bien frappante à ces mystérieuses bohémiennes espagnoles que dessina son fils.

J'étais présent lorsque Doré vint annoncer qu'il était nommé chevalier de la Légion d'honneur. C'était à un théâtre fameux à cette époque, à l'Ecole de la Tour-d'Auvergne, dirigée par Achille Ricourt, professeur d'Agar, la grande comédienne. On donnait la *Médée* de Legouvé. Le célèbre dessinateur avait pour Agar une admiration toute particulière. Aussitôt dans sa loge, Doré se précipita dans les bras de l'actrice fameuse en s'écriant : « Je suis décoré. »

Doré eut également pour Sarah Bernhardt un culte fervent. Je me souviens qu'il me pria un jour de la lui faire connaître personnellement. J'objectai alors le peu d'autorité que j'avais pour servir d'intermédiaire dans la circonstance, et m'étonnai vivement de cette timidité surprenante de la part de mon illustre ami.

« Quand on s'appelle Doré, lui dis-je, on se présente soi-même! »

A quelque temps de là, en entrant dans l'atelier de Doré j'aperçus de tous les côtés le portrait de la grande tragédienne, de profil, de face!... « Quelle tête exquise! quel nez divin! quels yeux! s'écria l'artiste en m'accueillant; je l'ai vue; j'ai profité de votre conseil! »

Cette anecdote me remet en mémoire un autre cas frappant de manque de hardiesse : il s'agit de Ponsard, membre de l'Académie française. L'auteur applaudi de *l'Honneur et l'Argent,* de *Charlotte Corday,* me pria un soir de l'accompagner dans les coulisses de la Porte-Saint-Martin, où

l'on jouait les *Étrangleurs de l'Inde*. Il désirait saluer Agar, l'interprète principale de cette pièce, et *n'osait* pas se hasarder tout seul dans les corridors particuliers qui conduisent aux loges d'artistes.

Au plus fort de sa célébrité, Gustave Doré me disait quelle énergie il fallait qu'il déploie pour résister aux charmes et aux entraînements de la vie parisienne, évitant presque toujours, à la fin des soirées passées au théâtre ou dans le monde où l'on s'amusait ferme, le moment du souper.

Il se sauvait, absolument en cachette, pour pouvoir travailler de bonne heure le lendemain matin.

Il possédait, accroché dans un coin du mur d'une des salles où il travaillait, une lithographie de Daumier jeune, qui avait avec lui une réelle ressemblance. Le maître reconnaissait lui-même cette coïncidence avec un certain plaisir.

Un détail pour finir : Doré détestait la campagne; il ne voulait point en entendre parler. « Qu'aimez-vous donc dans ces paysages que vous contemplez, toujours les mêmes, ces arbres monotones à la fin, cette rivière sans cesse pareille? »

N'était-ce pas Doré qui, au retour d'un voyage à la Grande Chartreuse, n'avait conservé pour tout souvenir des sites qu'il avait traversés que celui du goût exquis de la liqueur que l'on y fabriquait!

*
* *

## ÉMILE BAYARD

« Issu de parents bourguignons, conçu à Naples, je naquis à la Ferté-sous-Jouarre; » c'est ainsi qu'Émile Bayard aimait, en riant, à expliquer son origine.

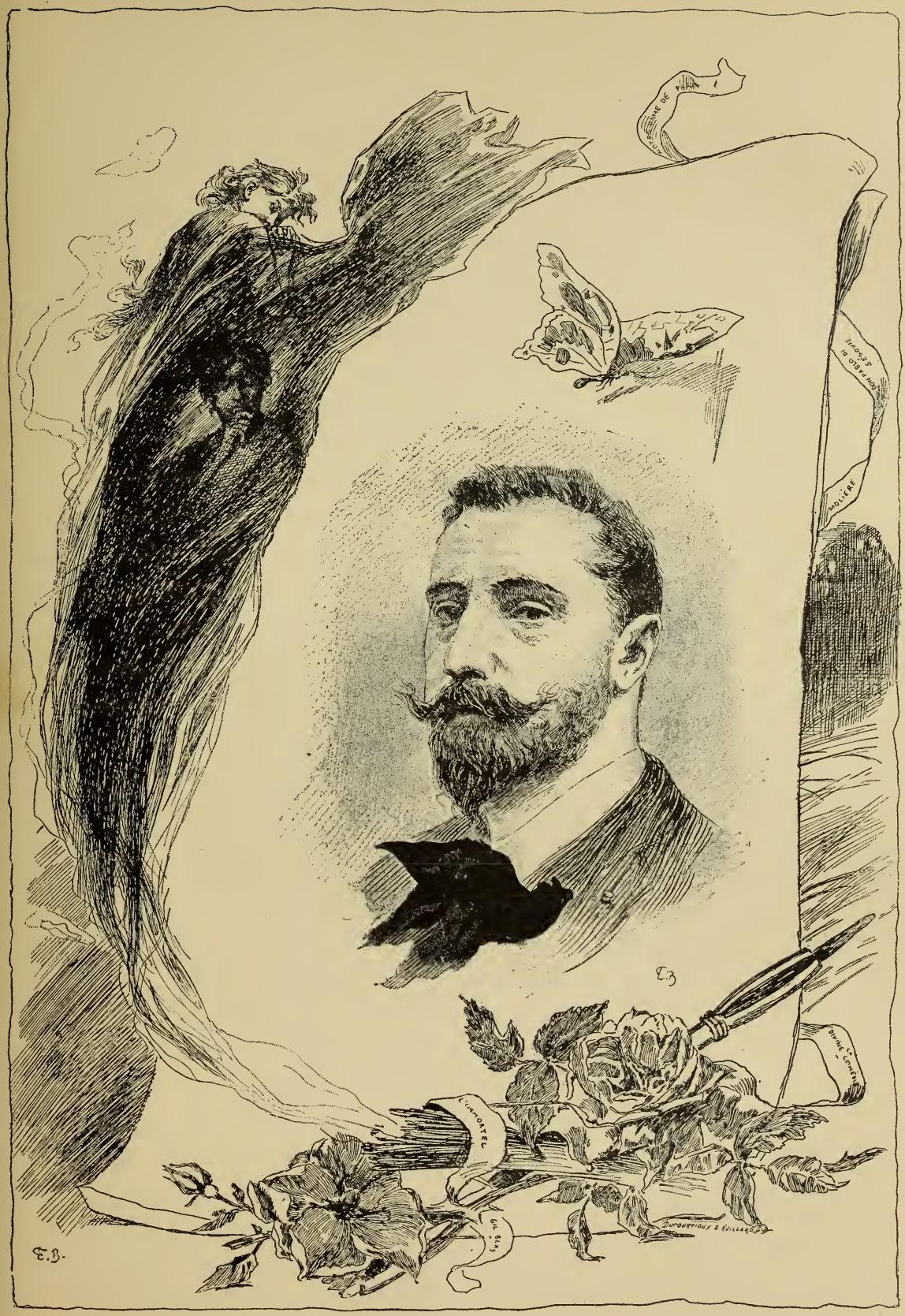
Ce grand artiste, dont le nom restera plus mémorable comme dessinateur que comme peintre, mourut au Caire, où il hivernait dans l'intérêt de sa santé ébranlée; il n'avait pas cinquante-quatre ans. Il avait reçu dans cette ville le plus cordial accueil de la part de son ami M. Rostovitz-bey, qui recueillit pieusement son dernier soupir et mérita dignement de la famille absente, qu'il représenta aux obsèques brillamment organisées par ses soins dévoués.

Émile Bayard fut un très fécond producteur. Son œuvre est immense, surtout quand on réfléchit à la brièveté de sa carrière. Nous avons connu des personnes qui le croyaient mort bien avant qu'il ne le fût, sous le prétexte — un peu égoïste, du reste — qu'il avait amusé leur jeunesse.

Dès le collège, l'artiste se révéla; les charges les plus plaisantes inondaient son pupitre, et déjà, âgé de quinze ans à peine, de son banc d'écolier, il collaborait au *Journal pour rire* de Philippon avec Gustave Doré.

Avant d'entrer au collège Sainte-Barbe, Bayard était resté quelque temps au lycée Saint-Louis, où il avait comme professeur le célèbre historien, futur ministre de l'instruction publique, Victor Duruy. Il eut un jour avec son maître une altercation amusante. Bayard, qui passait presque tout son temps à dessiner, se trouva un jour fort embarrassé lorsqu'il fallut lire, sur l'ordre du professeur, les notes qu'il « aurait » dû prendre au cours précédent. Tout à coup l'idée vint au jeune homme de lire tout simplement, dans le livre de l'historien distribué aux élèves, le passage relatif à ce qui lui était demandé. Comme, après lecture faite, le maître complimentait Bayard, celui-ci, ébahi, s'écria : « Eh bien, vous n'êtes guère modeste ! c'est votre propre prose que je viens de lire ! » Cette irrévérencieuse sortie valut à son auteur un tour de porte qu'il aimait à se rappeler.

Pendant le siège de Paris, Duruy, qui avait le grade de commandant dans la garde nationale, remit en mémoire cette anecdote à Bayard, qui comptait parmi ses « hommes », et l'historien avoua à l'artiste qu'il avait joliment ri ce jour-là.




ÉMILE BAYARD

Aux débuts de Bayard, la caricature était florissante. Les artistes les plus doués de tout temps, on le voit, ne dédaignèrent pas cette forme comique de leur art.

Nous citerons parmi les premières charges de Bayard le dessin bien connu de l'affiche qu'il fit pour l'entrepôt d'Ivry : une cuisinière ébahie levant très haut les bras devant un charbonnier porteur d'un immense sac de charbon.

La *Gazette des beaux-arts* attribue faussement cette fantaisie à Daumier.

L'entrée d'Émile Bayard à la maison Hachette mérite d'être contée. Le jeune artiste travaillait déjà, depuis quelque temps, chez un peintre de moutons très renommé, dont il faisait les dessins.

Un jour, las de produire pour la bonne fortune d'un autre, Bayard se présenta résolument là où son « entrepreneur » réussissait.

Le jeune homme voulut montrer ses dessins, mais il fut arrêté par un geste du célèbre éditeur : « Inutile, voyez donc les dessins de X. » Bayard éclata. « Je les connais bien, parbleu ! c'est moi qui les ai faits. »

Les dires de Bayard furent reconnus véritables, et aussitôt on lui remit *Chien et Chat,* son livre de début dans la Bibliothèque rose de Hachette.

Malheureusement Bayard était entré dans l'illustration à une époque où l'on devait tout faire « de chic », c'est-à-dire sans document et sans modèle. Quand on pense aujourd'hui aux recommandations des éditeurs de cette époque, on ne peut s'empêcher de sourire. Le propriétaire d'un grand journal illustré ne disait-il pas alors à un artiste de beaucoup de talent, qui vit encore et nous l'a répété : « Ne faites jamais sur le bois de figures de face; c'est impossible à graver, à cause des yeux. Imitez Valentin[1], ne faites que des figures de trois quarts ou de profil !... »

Si les dessins de Bayard de cette époque laissent à désirer au point de vue de la correction, ils n'en sont pas moins toujours fort spirituels et d'une

1. Un artiste que nous examinons plus loin.

composition charmante, à ce point qu'un de nos plus grands peintres lui disait un jour, devant nous : « Mon cher Bayard, si vous saviez combien je vous ai pris d'arrangements ! Il est jusqu'à trois de mes tableaux que je pourrais citer, dont la composition est entièrement de vous ! » Bayard était assez riche pour pouvoir prêter sans compter.

Ce qui affermit tout à fait la réputation de l'illustrateur fut le journal *le Tour du monde,* publié par la librairie Hachette.

Dans sa carrière de dessinateur, Bayard fut obligé de subir deux changements importants survenus dans l'illustration. A ses débuts, il était condamné à faire ses dessins sur bois à la mine de plomb, habitude tellement enracinée chez quelques artistes qu'ils n'ont pu s'en débarrasser.

M. Godefroy Durand, l'un des meilleurs et des plus anciens collaborateurs du *Graphic* de Londres, exécuta toujours ses charmants dessins de cette manière.

Ce fut Doré qui amena les graveurs à l'interprétation des teintes, donnant plus de largeur dans les effets, sinon plus de liberté et de rapidité dans l'exécution.

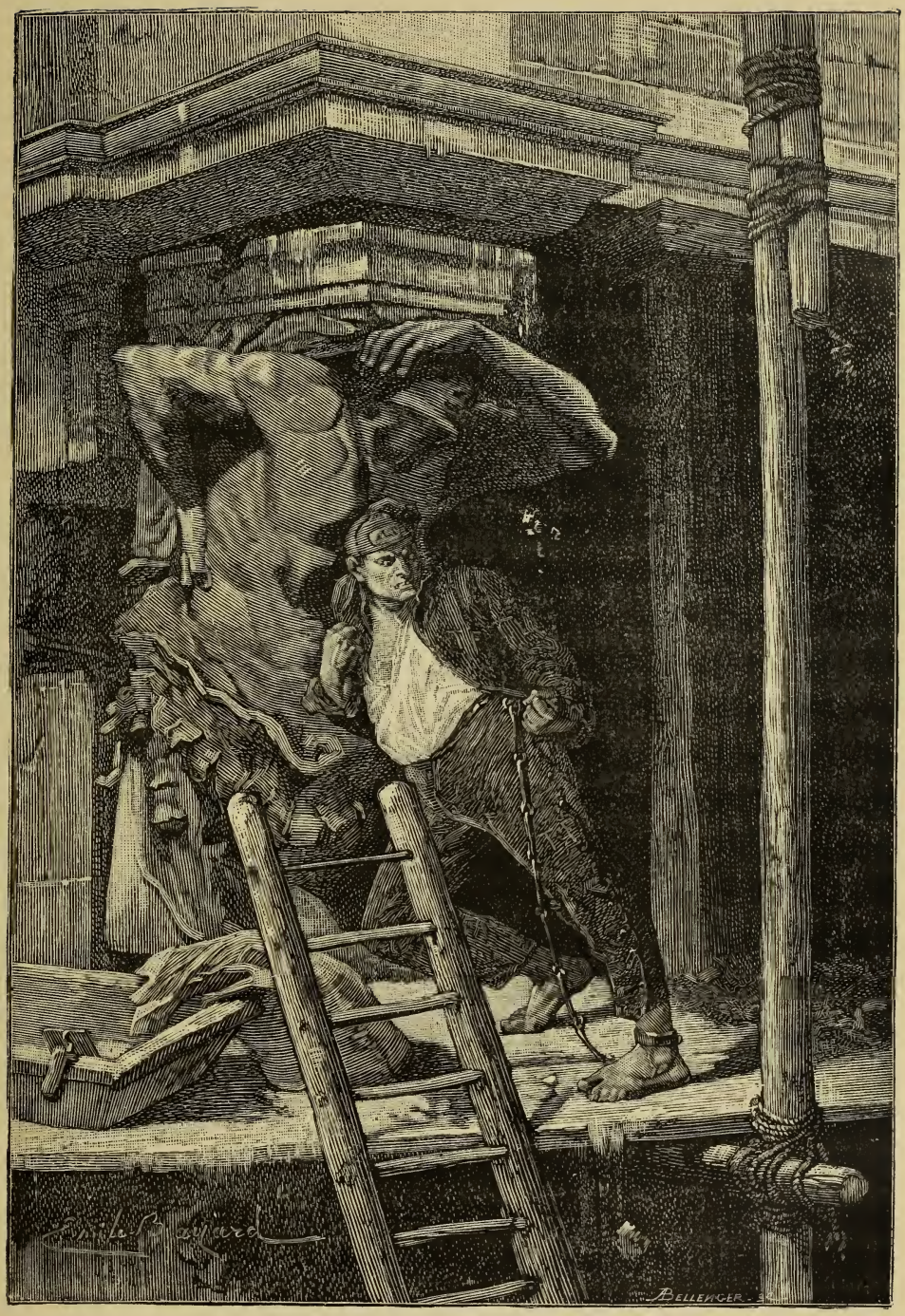
Le graveur Pannemaker commença, l'un des premiers, la gravure de la teinte.

Émile Bayard fit aussitôt, comme Doré, des dessins au lavis, et il réussit admirablement.

Ce lui fut plus difficile d'appeler la nature à son aide. Il le fallait, il y arriva.

Dès lors l'artiste, avec sa verve primesautière, dans sa soif du nouveau, cherche des formules originales pour illustrer les livres ; il interprète avec esprit, vagabonde gaiement à travers le texte, sans toutefois s'en éloigner.

Le succès s'ouvre devant lui à mesure qu'il produit. Les très nombreux dessins sur bois d'Émile Bayard partagèrent malheureusement le triste sort de ceux de Doré et de tant d'autres ; la gravure seule nous représente les productions de cette époque radieuse de l'illustration.




Dessin d'Émile Bayard (librairie du Victor Hugo illustré).

Alphonse de Neuville, Gustave Doré, Émile Bayard! comme tous ces talents sont bien français par leur fantaisie si claire et par leur variété!

Puis la guerre arrive, puis la chute de l'Empire. Émile Bayard exécute en quatre jours son grand dessin de *Sedan,* improvisé dans un coup de colère patriotique à la suite de ce désastre national. Cette œuvre fut sensationnelle. Reproduite par Goupil, qui l'acheta aussitôt, elle fut exposée partout. Les bonapartistes écumèrent de rage; ils se livrèrent à des scènes de violence contre ce dessin. On en vit l'acheter — il coûtait vingt francs — et publiquement le déchirer.

A propos de ce tableau, il est piquant de dire que le costume de zouave qui servit à l'artiste pour vêtir ses soldats lui fut prêté innocemment par un partisan convaincu de l'empereur. Dans la doublure de ce vêtement, on trouva une petite croix qu'une main pieuse y avait cousue.

Bayard fit beaucoup de « fusains », procédé en vogue alors. Très impressionné par nos défaites, il exécuta un grand nombre d'œuvres militaires, genre qui devint très à la mode et dans lequel de Neuville trouva définitivement sa voie.

Citons entre autres un *Gloria victis* qui, envoyé au Salon au lendemain de nos malheurs, fut refusé en même temps que d'autres toiles, en raison des souvenirs pénibles qu'elles évoquaient.

Puis vinrent *Avant et après,* le *Moment psychologique,* scène improvisée en plein bombardement de Paris, sur un mot cruel de Bismarck, puis *Wissembourg,* puis *Reichshoffen,* dessins au fusain, achetés par le gouvernement pour le musée d'Oran.

Au moment de la guerre de 1870, le maître dessinateur, qui habitait Samoreau, près de Fontainebleau, dut loger chez lui deux officiers prussiens et quelques hommes de troupe. Bayard enrageait ferme de cette dure obligation, et l'occasion d'exhaler sa mauvaise humeur à l'égard de nos ennemis lui vint un jour dans une curieuse circonstance.

Les deux officiers hôtes de l'artiste adoraient causer de peinture et de

musique; ils s'entretenaient entre eux avec passion de ces deux arts, sans doute pour faire une agréable diversion aux tristesses de la guerre, et en tous les cas pour éviter d'en parler.

Le nom de Bayard ne leur était pas inconnu, mais ils avaient dû renoncer à leurs éloges devant l'attitude dédaigneuse et peu engageante de l'artiste.

Un beau jour, l'affabilité fit place à l'humeur revêche dont l'amphytrion avait fait montre à l'égard de ses pensionnaires. Ceux-ci attendaient avec impatience ce sourire pour demander à l'artiste la faveur de visiter son atelier. Bayard en était donc arrivé à ses fins, il exultait; il accepta aussitôt pour le lendemain.

Exacts au rendez-vous, bien sanglés, très pommadés et le sourire aux lèvres, les deux officiers furent introduits dans l'atelier du jeune maître, qui les conduisit, sans plus tarder, droit en face d'un grand dessin disposé bien en évidence au milieu de la salle. Cette page impressionnante, que l'artiste avait conçue très rapidement dans sa fièvre et sa douleur patriotiques, représentait une scène de carnage à laquelle les Allemands prenaient une part odieuse. Partout des cadavres d'enfants et de femmes et des fleurs fauchées, tandis qu'au premier plan une belle figure allégorique de l'Humanité voilait ses yeux en larmes avec ses bras nus.

L'effet de cette œuvre était saisissant, l'idée empoignante, surtout à cette époque, en pleins désastres...

Les deux officiers regardèrent sans presque sourciller cette vision pénible, puis ils furent demi-tour, saluèrent automatiquement et sortirent. Ils avaient compris.

Bayard exécuta le portrait équestre du général Franchetti, dont la ressemblance arracha des larmes à la veuve, et celui de M. de Montbrison. L'État acheta à cet artiste un grand tableau, *Waterloo,* pour la loterie nationale de 1878. Cette œuvre, d'un sentiment pénible, véritable page de douleur, avait été conçue dans des proportions très grandes. Ce fut un tailleur qui la gagna.

Dessin d'Émile Bayard (librairie du Victor Hugo illustré).

Il est très curieux de remarquer le changement qui s'opéra tout à coup dans le genre de cet artiste. Ses premières productions furent tristes : scènes sauvages de combats où criaient les blessés; puis soudain le rire éclate, et dès lors Émile Bayard s'adonne à la peinture de genre, dans laquelle il pétille d'esprit et de gaieté.

Nous citerons parmi ces dernières œuvres *l'Affaire d'honneur,* cette page amusante qui nous représente deux mondaines en train de croiser le fer, dans une forêt, à l'aube.

L'empereur de Russie Alexandre III fit proposer à Bayard une somme très importante pour l'achat de ce tableau; mais l'artiste s'était déjà engagé.

Le succès de cette toile fut considérable. Goupil en acheta le droit de reproduction, elle fut exposée partout.

Puis vient le *Passeur,* où l'on voit un grand gaillard qui porte allègrement deux femmes au passage d'un gué.

Bayard acheta un jour, séance tenante, à un commissionnaire la culotte dont il vêtit son Passeur. Cet *indispensable,* d'un velours bleu passé par le temps ravit les yeux du peintre.

Mentionnons encore les beaux panneaux décoratifs qu'il fit pour des hôtels, scènes Louis XIV et Louis XVI, dans lesquels s'exerça toute sa verve; puis les *Cerises,* certaines scènes de Molière, une *Arlequine,* une *Madame Polichinelle,* etc., et enfin une de ses meilleures œuvres, selon nous, *la Bande joyeuse,* fantaisie d'une étourdissante gaieté avec des qualités de composition, de couleur et de dessin des plus remarquables.

Nous devons également à Émile Bayard une œuvre peinte de réelle valeur et de dimensions très importantes. Ce tableau fut exécuté lors de la restauration du théâtre du Palais-Royal. Il représente les acteurs morts et vivants de ce théâtre, dans leurs principales créations.

Lorsque Bayard fit cette frise, il rencontra des difficultés bien amusantes : tous ses modèles voulaient être au premier plan, en raison même de leur

talent. « Voyons, mon cher maître, disait l'un, j'ai beaucoup plus de valeur que Z., pourquoi me mettez-vous derrière lui? — Oui, mais, répondait le peintre, les exigences de la composition et du pittoresque... — Je sais bien, mais c'est égal, vous auriez dû me placer devant lui... »

Puis, c'était le côté féminin, dont quelquefois il fallut rajeunir les traits et chercher à retrouver le joli sourire d'autrefois. « Ah! si vous m'aviez connue dans le temps! J'étais la plus jolie femme de Paris! Croyez-vous avoir bien exprimé la grâce de mon visage de naguère? » disait l'une d'elles à l'artiste d'un air incrédule.

Lorsque Bayard voulut commencer le portrait de M^me^ de Montansier, la fondatrice du théâtre, les documents manquèrent. Las de chercher, l'artiste fit appel à son imagination, qui suppléa à l'absence de tout document.

Lors de l'inauguration du Palais-Royal restauré, la presse ne tarit pas d'éloges sur la ressemblance *frappante* de M^me^ de Montansier.

Amusante aussi l'histoire de cet envoi de vin de Champagne que lui fit la maison Moët et Chandon en remerciement de la réclame — tout inconsciente cependant — que Bayard lui avait faite, en représentant sa marque sur la bouteille que tenait l'acteur Lassouche.

Ce fut une de nos plus jolies ballerines actuelles qui posa à l'artiste les « Amours » de son tableau.

Revenons maintenant à l'œuvre d'Émile Bayard comme illustrateur, œuvre que ses aptitudes et ses dons placent au premier rang et dans laquelle il laissera un souvenir impérissable.

Bayard prodigua son grand talent dans le *Tour du monde*. Ce sont des sauvages, des éléphants, des forêts vierges, que son crayon dessine, tout cela sans presque d'autre document que sa mémoire visuelle, avec cette grande intuition qu'il avait des milieux à évoquer.

Plus tard cet artiste s'empare du roman mondain, dont le luxe le passionne et dans lequel il excelle. Toutes ces compositions sont d'une recherche de goût, d'un arrangement ingénieux et aristocratique. Aussi les roman-

ciers les plus en vogue de ce temps le recherchent-ils tous comme collaborateur.

Les œuvres de ce genre qu'il publia dans le journal *l'Illustration* obtinrent un succès sans égal. Leur valeur au point de vue documentaire, entre autres, sera d'un grand secours dans l'avenir. On peut louer sans réserve cet art incontestable : les mouvements sont justes et d'une bonne allure; l'effet, sans cesse varié, est franc et approprié à la scène, et les types de ces compositions impeccables sont vécus et en rapport avec chacun des caractères décrits par l'auteur.

Bayard n'admettait que l'exécution *poussée*. « Le *lâché,* disait-il, est une marque d'impuissance; voyez les maîtres : ne sont-ils pas tous des exécutants extraordinaires? »

Son dessin fut très serré, élégant et spirituel; tout l'artiste était là dans son œuvre.

A propos de cette verve, de cet esprit surabondant qui était la dominante de la nature de Bayard, il est intéressant de dire qu'il était le neveu de Bayard l'auteur dramatique, le fervent collaborateur de Scribe. Cette parenté avec l'un des créateurs du Vaudeville, auteur de la *Fille du régiment,* du *Fils de famille,* du *Gamin de Paris,* du *Mari à la campagne,* etc., producteur d'une fécondité rare, établit un point curieux de ressemblance cérébrale.

Émile Bayard était d'une habileté surprenante; sa main sans cesse s'agitait, fébrile, tantôt dessinant sur des nappes, à table, tantôt modelant des animaux de mie de pain du plus heureux effet. Que de fois il ravit ses hôtes, et cela sans presque s'en douter, alors que ceux-ci glissaient sous sa main des feuilles de papier blanc, qu'ils se disputaient aussitôt, couvertes des fantaisies, des caricatures les plus plaisantes!

Qu'elle était jolie, cette aquarelle que Bayard improvisa un jour dans une fête de charité, rien qu'en écrasant, çà et là, des pétales de fleurs sur l'en-tête d'un livre!

N'a-t-on pas conservé le plastron de chemise d'un de nos maîtres sculpteurs dont les maculatures de sauce furent en un instant transformées par Bayard en arabesques fantastiques?

Au reste, cette facilité prodigieuse d'exécution fait partie intégralement de l'art du dessinateur, dont le talent ne doit pas connaître de procédé spécial, ni de genre restreint, alors que les sujets les plus divers sollicitent tour à tour son crayon, sa plume ou son pinceau.

On peut dire que le maître ne se servit jamais d'une photographie; il ne possédait de documents d'aucunes sortes en effet, avantage énorme au point de vue de l'individualité, qui ne peut guère se manifester à travers l'imagination des autres. Cette abondance de matériaux que semblent réclamer la précision et la vérité des dessins actuels tue, semble-t-il, ce charme que donne le premier jet, attriste l'œuvre et la rend banale. Tout cela est « convenu », apprêté dans un travail après coup; tel bibelot, copié dans tel et tel document par cette seule raison qu'il fit bien sera aussitôt reproduit dans un autre dessin par les fidèles d'un genre, à moins qu'il n'ait été prêté par l'auteur lui-même. Toutes ces raisons ne confinent-elles pas à la parité d'un genre et au manque d'originalité?

Dans l'*actualité,* cette forme spéciale de l'illustration, cette sorte de reportage du dessin, Émile Bayard nous a laissé des pages saisissantes, d'une belle allure et d'un effet poignant. Mentionnons, entre autres, celles que lui inspirèrent les funérailles de Victor Hugo (exécutées avec une rapidité inconcevable), l'affaire Schnœbelé, l'assassinat de Watrin, œuvres parues dans l'*Illustration,* dont il devint, dans ses dernières années, le célèbre collaborateur.

Il est amusant de dire qu'Abel de Miray, un dessinateur de l'époque des débuts d'Émile Bayard, dont on admirait le talent, n'était autre que le pseudonyme sous lequel se cachait l'artiste dont nous nous occupons, pseudonyme que lui composa son père, et dans lequel se retrouvent toutes les lettres de son nom.

Dessin d'Émile Bayard, extrait de *As you like it* (Shakespeare).

Le mode de travail d'Émile Bayard était chose très intéressante. Lorsqu'il devait illustrer un livre, une conversation avec l'auteur lui paraissait indispensable. Le dessinateur cherchait alors à se pénétrer bien exactement du caractère de chacun des personnages créés par le romancier. Puis, Bayard modelait en terre des petits bustes, jusqu'à la parfaite réalisation du type rêvé. C'est ainsi qu'Alphonse Daudet, le célèbre auteur, *reconnut* son Astié-Réhu de l'*Immortel :* « Dieu, que c'était ça! »

Dans certains cas, un « lecteur » suffisait à Émile Bayard; tout en dessinant, il s'arrêtait pour marquer les scènes à faire. Mais il était souvent difficile de se procurer le personnage en question. Une fois, à la campagne, un laitier s'offrit pour cette tâche; il fut si drôle qu'on le garda quelque temps, dans la crainte de le mettre trop tôt à la porte. Des amis furent conviés; le rire fut convulsif, le malheureux se croyait payé « à la lettre ».

L'enseignement ennuyait l'artiste : « A quoi bon? » disait-il. — Des amitiés lui amenèrent des élèves; sans cela il n'en eût jamais eu.

Il contait volontiers cette anecdote d'un de ses élèves qui, entre autres difficultés, n'arrivait pas à dessiner une main; il croyait sans doute qu'il « pincerait » un « truc » chez Bayard pour les faire. Le jeune homme pria donc son maître de l'aider. La retouche fut longue, puis la réfection complète s'imposa.

Aussitôt terminé, le dessin fut porté à l'éditeur, qui s'écria : « Tiens, des mains à la Bayard! » Ce à quoi l'élève répondit avec aplomb : « Parbleu! c'est moi qui les lui fais. »

Dès ce jour les amitiés n'eurent plus d'influence, et les élèves furent *remerciés*.

Émile Bayard voyait « riche », et ses modes de composition variaient à l'infini. Alphonse de Neuville, lui, paraît-il, préférait chercher un décor, le meubler, et placer dedans ses personnages ensuite; pourtant, pas de règles absolues, ce qui, du reste, eût à la longue rendu l'imagination mécanique.

Nous avons dit que Bayard interprétait avec esprit; peut-être s'y laissa-t-il entraîner trop abondamment. Le maître François Coppée nous confiait un jour, au sujet de son roman *Toute une jeunesse,* l'admiration qu'il avait éprouvée pour les dessins, à côté d'une certaine tristesse qu'il ne pouvait réprimer, en présence de telle ou telle scène traitée peut-être dans un autre esprit que celui du texte.

Cette différente manière de voir de l'auteur et de son interprète le dessinateur nous a paru — toute rare qu'elle était chez Bayard — intéressante à noter.

Il est bien difficile, du reste, d'interpréter exactement la pensée d'un auteur. Celui-ci souvent se borne à la ciselure de la phrase; il *voit* son style, mais il ne *voit* pas ses personnages, et lorsque l'artiste illustre le texte de l'écrivain, celui-ci n'a quelquefois jamais pensé à la réalisation dessinée de son idée écrite, et en voyant les images il s'étonne de leur expression.

Dans d'autres cas, telle scène de tendresse, un peu niaise, mélodramatique, banale, offrira forcément deux moyens d'illustration : l'un conforme exactement au texte, larmoyant et quelconque, l'autre amusant et spirituel; question d'interprétation et de tempéraments divers dont l'expression double n'est pas critiquable.

Combien de fois en fut-il de même des rôles au théâtre!

Voulez-vous une anecdote probante? Un jeune auteur, un jour, alla voir Scribe et supplia le maître d'écouter une tragédie qu'il venait de terminer.

A chaque passage poignant, à chaque effet dramatique, Scribe éclatait de rire : « Dieu, que c'est drôle! » s'écriait-il; et le jeune homme désappointé n'osait continuer sa lecture... »

« Continuez, continuez, » clamait l'auditeur enchanté...

Lorsque tomba le dernier vers, Scribe était joyeux : il « tenait » un *réjouissant vaudeville* en deux actes qu'il proposa d'écrire, séance tenante, en collaboration avec l'auteur abasourdi de la tragédie.

Ce qui peut être affirmé, c'est que la plupart des livres illustrés par les

maîtres qui nous occupent gagnèrent à leur enjolivement et que les ouvrages comiques, à coup sûr, furent encore accentués dans leur drôlerie par les *bons dessinateurs*.

Voyez, entre autres, le *Baron de Münchausen* par Doré : l'artiste, là, accumule à côté du texte ses hilarantes trouvailles personnelles; c'est de la collaboration double!

Est-il nécessaire d'ajouter que bien souvent, quand l'image fut supérieure au texte, l'écrivain ne trouva rien à reprocher à son... interprète et que, tout au contraire, il rectifia fréquemment sa prose conformément à l'image, apercevant ainsi sous un autre jour son idée première?

Nous avons assisté à certaines de ces quasi-collaborations entre auteurs et dessinateurs, et parfois nous constatâmes de curieux désaccords entre les deux parties, l'un tenant à son type, brun, maigre, l'autre le voyant gras et blond, lutte courtoise que l'artiste cherchait le plus souvent à trancher en exécutant plusieurs croquis du personnage discuté...

Nous nous souvenons des études intéressantes de composition auxquelles Bayard se livra lorsqu'il exécuta son tableau du *Défilé;* cette œuvre militaire le déconcertait par la rectitude obligatoire des rangs. Les principes les plus élémentaires d'« arrangement » étaient choqués par cet alignement mathématique, et d'un autre côté toute dérogation à cette uniformité donnait à ses personnages l'allure déplorable d'un troupeau de moutons.

Pour mieux se rendre compte, il modela une petite terre cuite dont plusieurs reproductions lui servirent à figurer une rangée de soldats. Une fois mis en ligne, Bayard les dérangea soigneusement, composant pour ainsi dire son désordre. Il constata alors l'impossibilité de rompre agréablement la monotonie rectiligne d'une troupe sans nuire à son caractère propre de régularité.

Pour lui, le comble de l'illustration était de comprendre la donnée d'un livre rien qu'en en parcourant les gravures. Et, de fait, ce fut toujours ainsi qu'il procéda.

Quant à sa « manière », il n'en avait pas d'absolue. Cela dépendait du manuscrit à illustrer ; c'était ou la plume ou le lavis, à moins que ce ne fût du lavis rehaussé de plume ou de crayon. Nous nous souvenons de certains dessins que Bayard exécuta entièrement à la mine de plomb ; ce procédé délicat, un peu effacé, lui semblait réclamé par le texte, dont la facture était grise et un peu blonde. Quelle facilité de conception ! quelle rapidité d'exécution ! Et tout cela comme en se jouant, sautant d'un dessin à un autre, pétillant de gaieté. Bayard, en outre, était doué d'une voix de baryton des plus agréables ; il est curieux de dire que, dans son extrême jeunesse, il hésita un moment entre le théâtre et l'art dans lequel il est maintenant célèbre.

Voici, parmi son œuvre gigantesque, quelques livres, romans ou autres, qu'il illustra. *As you like it* (Comme il vous plaira), pièce de Shakespeare, pour l'Angleterre ; de nombreuses planches pour l'œuvre de Victor Hugo ; la *Neuvaine de Colette,* de Mme Jeanne Schulz, une de ses dernières productions ; puis le *Docteur Rameau,* l'*Ame de Pierre,* de Georges Ohnet ; le *Fond d'un cœur,* de Marc de Chandplaix ; *Faut-il aimer?* de Léon de Tinseau ; *Toute une jeunesse,* de François Coppée ; *Numa Roumestan,* l'*Immortel,* d'Alphonse Daudet ; *Vicomtesse,* de Léon Barracand ; *Comme dans la vie,* d'Albert Delpit ; la *Bête humaine ; Charme dangereux,* d'André Theuriet ; *Amie,* d'Hector Malot ; la *Jeunesse des hommes célèbres,* d'Eugène Müller, etc., etc. Émile Bayard mourut sans avoir signé le dernier dessin de *Réparation,* de Jean Carol.

Signalons également, dans l'œuvre considérable de Bayard, un carton utilisé par Oudinot, peintre verrier, pour un vitrail destiné à l'hôtel de Wil. K. Vanderbilt, à New-York, représentant l'*Entrevue du camp du Drap d'or.*

Au lendemain de l'assassinat de Sadi Carnot, l'infortuné président de la République, on put lire dans le journal *l'Intransigeant* que Caserio Santo avait été inspiré dans son épouvantable forfait par un dessin d'Émile Bayard.

Dessin d'Émile Bayard, extrait des *Châtiments* (librairie du Victor Hugo illustré).

Ce dessin, que nous publions ici, illustrait un chapitre des *Châtiments* de Victor Hugo intitulé *Nox :*

. . . . . .

Prends ton couteau, l'instant est bon, la République
Confiante, etc.,

dit le poète.

Contrairement à toutes les idées *bourgeoises* qui veulent que l'existence de début des artistes soit autant de déboires et de difficultés comme autant d'amertume indispensable à la consécration, Émile Bayard était entré en lice sans jamais avoir rencontré le moindre obstacle. Hâtons-nous de citer cet exemple pour sa rareté, et nous l'imputerons sans hésiter à une chance véritable, secondée nécessairement par la précocité du talent. A son époque, les dessinateurs étaient très peu nombreux, et aussitôt un choix parmi les meilleurs élimina presque les autres; les beaux livres publiés « pendant la belle période de l'illustration » sont là pour en témoigner.

C'est sans doute à cette agréable existence qui s'ouvrit presque toute seule devant Bayard, qu'il dut la gaieté de caractère et l'aménité dans ses relations qu'il garda jusqu'à la fin de sa vie. Causeur érudit aimablement spirituel, il n'aimait pas à parler de lui; il préférait « la contemplation de la nature à toute vaine théorie d'art », et de son œil ouvert il fixait dans son cerveau les moindres impressions qu'il ressentait, s'instruisant, documentant sa mémoire. Émile Bayard adorait le luxe, pour les jouissances intellectuelles qu'il donne; il n'aimait à s'entourer que de belles choses et cherchait jusque dans ses serviteurs un visage qui ne lui déplût pas.

Il fréquenta beaucoup le monde, recherchant l'éblouissement, la clarté des lumières, nécessaires, disait-il, à entretenir chez lui la surexcitation cérébrale dont il avait besoin pour son art. Son atelier fut toujours semé de meubles de style, paré avec goût; ses regards ne se reposaient agréablement qu'au milieu de ces mille parures qu'il avait assemblées avec joie.

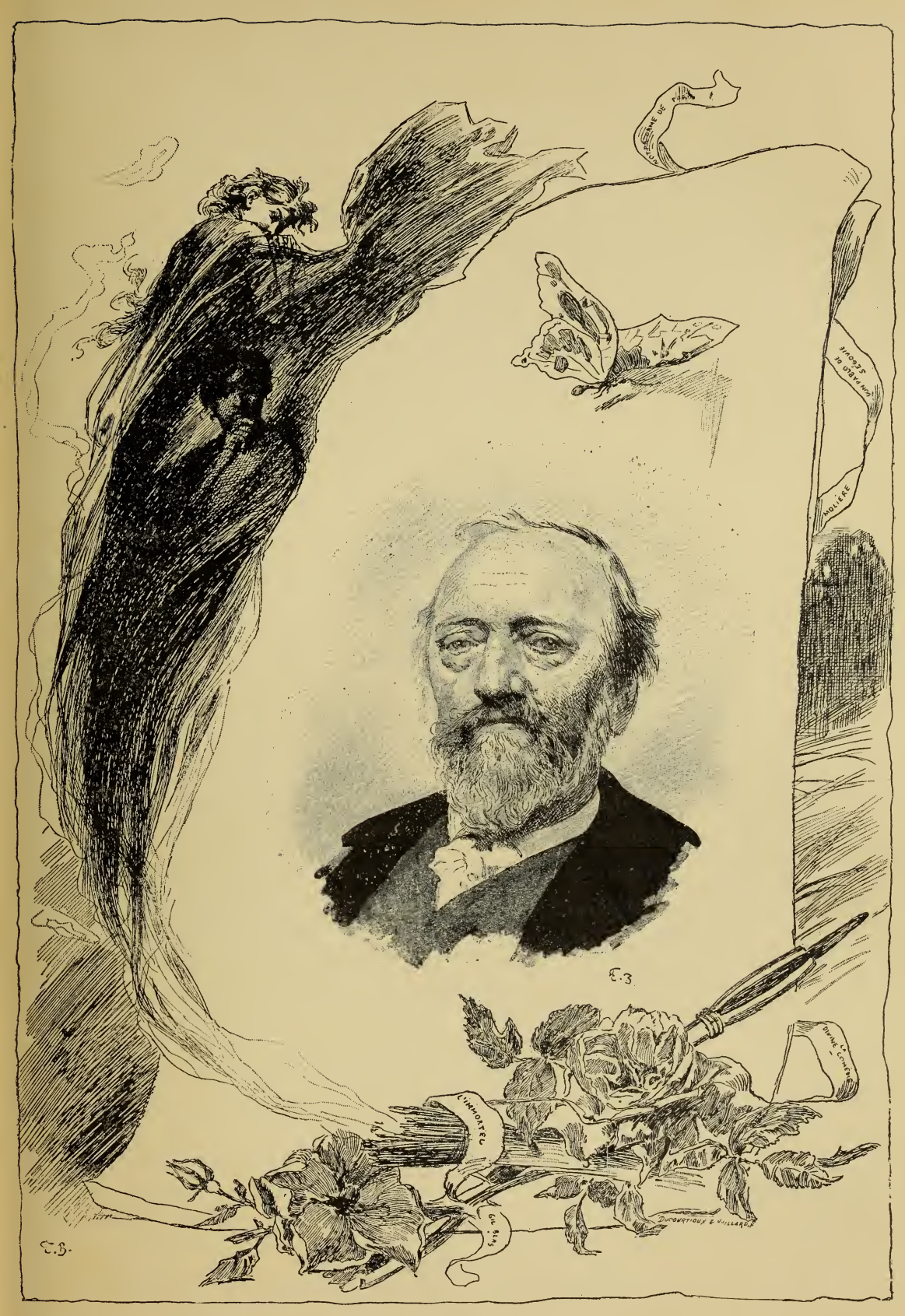
Et quel travail facile, quelle féconde prodigalité, et cela dans tous les genres!

Le grand dessinateur avait eu dans sa prime jeunesse la gaieté la plus étourdissante; quelques-uns de ses amis nous ont même raconté certains épisodes dont il fut le héros aux bals de l'Opéra. Il y a une certaine histoire d'anguille vivante que l'artiste avait attachée au pan de son habit, dont on rit bien longtemps à cette époque. Il paraîtrait que cette malheureuse anguille, après avoir maculé nombreux plastrons dans les énormes efforts qu'elle faisait pour se dégager, fut finalement coupée en deux par un danseur justement furieux, et qu'alors... toute sanguinolente, elle gifla de belle manière un... garde municipal, d'où une certaine conduite au violon inoubliable!

A quelque temps de là, Bayard ne s'avisa-t-il pas de jeter irrévérencieusement dans la cage grillée du caissier d'une librairie fameuse une botte de mouron, parce que le malheureux employé n'avait pas voulu lui avancer immédiatement l'argent que l'artiste réclamait! Ajoutons que pendant quelques jours, jusqu'au complet règlement de compte, le caissier récalcitrant dut voir se renouveler sa provision... de vivres!

Franche gaieté, somme toute, dont Bayard se départit rarement, recherchant même avec passion les rires de la jeunesse, dans la crainte de vieillir.

Il est très regrettable que la plupart de cette œuvre si féconde n'ait pas été conçue en vue du livre, qui, seul, reste; tous les originaux de la plus grande masse du labeur du célèbre dessinateur ont été heureusement sauvegardés, les procédés actuels permettant à l'artiste de ne plus dessiner à même le bois comme autrefois. Émile Bayard, élève de Léon Cogniet, le maître à qui nous devons encore les Bonnat, les Jules Lefebvre, les Chapu, les Philippoteaux, était officier de la Légion d'honneur.




LIX

VII

LIX. — SCHULER. — EDMOND MORIN. — RIOU, ETC.

## LIX

Lix est un des premiers artistes qui par leur talent, d'une fertilité et d'une conscience rares, firent de l'illustration ce qu'elle est aujourd'hui.

L'un des premiers, cet artiste dessina d'après nature, dans son scrupuleux désir de faire *vrai,* aidé qu'il était par les excellentes études premières qu'il avait puisées auprès de Drolling et de Biennoury, ses maîtres.

Lix naquit à Strasbourg le 18 décembre 1830. Son père, mort en 1866, organisa en Alsace le corps des sapeurs-pompiers, fonction qui lui valut la décoration de la Légion d'honneur, à la suite de plusieurs actions d'éclat.

L'un de ses deux frères, un ingénieur distingué, est mort; l'autre voyage en Australie, d'où il a envoyé à Paris d'intéressantes collections de botanique.

Lix vint à Paris en 1848, en même temps que ses compatriotes Henner, le peintre célèbre, Jundt, le délicat illustrateur; Touchemolin et Leclercle,

ce dernier devenu directeur du Musée d'artillerie, où il avait remplacé Pinguili, un lithographe de certaine valeur, dont nous avons parlé.

A cette époque, quelques jours avant la révolution de février, à l'atelier Drolling, l'artiste se lia d'amitié avec Paul Baudry et Jules Breton.

Comme tant d'autres, Lix connut l'amertume des débuts; il fit des dessins sur bois, des compositions comportant quelquefois jusqu'à vingt figures, pour le prix peu rémunérateur de quarante sous. Quelque temps même il entre dans l'équipe d'Ulysse Parent, un dessinateur de peu de talent, qui se faisait aider, pour ne pas dire plus, par des jeunes gens qu'il recrutait habilement et dont il signait — tous frais payés, et cela ne lui coûtait guère — les dessins dont il récoltait, sinon la gloire, la vanité. Puis, à la suite d'un travail acharné, l'artiste progresse, il devient de jour en jour plus maître de lui, et il obtient des succès sérieux dans l'illustration des livres et dans les journaux à images, en même temps qu'il concourait pour le prix de Rome à l'École des beaux-arts, où il obtint la mention honorable.

Lix, quelque temps avant sa mort, nous raconta qu'à la suite d'un voyage en Alsace, vers l'année 1856, un nommé Wenzel vint lui demander de vouloir bien être le directeur de la grande maison de lithographie qu'il possédait à Wissembourg. Il accepta et fit pour cet industriel un très grand nombre de compositions nouvelles.

« J'avais sous mes ordres, nous dit l'artiste, une vingtaine de lithographes, à qui je donnais des leçons de dessin le dimanche et que j'emmenais ensuite avec moi admirer les beaux sites environnants. Un matin, il faisait un temps superbe, il me prit la fantaisie de partir avec tous mes élèves en Bavière. Nous y restâmes trois jours. Wenzel, très inquiet, interrogea vainement les échos d'alentour, tous ses efforts pour nous retrouver furent vains. A mon retour tout s'expliqua. Wenzel rit de bonne grâce de cette fugue, au profit, du reste, de l'éducation artistique de ses lithographes, et nous restâmes toujours tous deux dans les meilleurs termes... »

Vivement attiré vers l'illustration, qui semble avoir retenu le meilleur de

Dessin de Lix, extrait du *Musée des familles* (librairie Ch. Delagrave).

son talent, Lix collabora successivement au *Temps illustré,* feuille dirigée par Gavarni, puis au *Musée des familles,* alors sous la direction de Pître-Chevalier. Peu de temps après, Lix, présenté par Cham au *Monde illustré,* devient un des plus habiles dessinateurs de ce journal, au service duquel, pendant vingt années, il se prodigue en des pages pittoresques et d'une exactitude réelle dans le geste et la forme.

Lorsque éclata la guerre de 1870, Lix, fervent patriote, défendit courageusement son pays, et, après nos désastres, il entreprit, dans un élan de belle colère, des fusains patriotiques, aussitôt reproduits avec succès.

Les *Allemands à Sarcelle* entre autres. Cette scène pénible représente nos envahisseurs buvant et faisant ripaille, assis sur les ruines d'une propriété qu'ils viennent de saccager, tandis qu'au loin Paris brûle, illuminant de ses lueurs sinistres ces visages tudesques épanouis dans un rire féroce.

Nous dirons même, et cela pour le plus bel éloge de l'artiste, que beaucoup de ses dessins eurent l'honneur d'être interdits en Allemagne; il dut, pour éviter les ennuis qui l'eussent inévitablement contraint à renoncer à ses fréquentes visites au sol natal, adopter un pseudonyme, à travers lequel cependant perça quand même l'ardeur patriotique de leur auteur, qui concevait ses scènes avec une rage à peine contenue, dont il ne se départit jamais quand il parlait de nos désastres.

Citons encore *Patrie,* ce tableau patriotique de l'artiste qui, tout vibrant de sainte colère, exalte nos cœurs de vaincus.

Pendant la Commune, Lix resta un des seuls dessinateurs du *Monde illustré,* avec Daniel Vierge. En sa qualité d'Alsacien, sur l'ordre de Cluseret, il ne se battit pas, et, muni d'une passe que lui avait délivrée Ulysse Parent, l'artiste devient un des plus fidèles illustrateurs de ce moment terrible.

Il court à travers les barricades, malgré les balles, et il dessine pour son journal les *actualités* pleines de mouvement, d'une vérité poignante. Il assiste à l'explosion de la poudrière du Gros-Caillou, *armé de son crayon,*

insouciant du danger, et tandis qu'on cerne les rues, il fuit sous le ventre des chevaux avec ses carnets remplis de croquis.

Il avait, nous dit son ami d'enfance M. Touchemolin, une ténacité au travail extraordinaire et que je n'ai connue qu'à lui. Sa dernière grande toile, *Un Drame au moyen âge,* fut achevée en quarante jours. Cet amour passionné pour son art engendra chez lui un détachement complet des choses usuelles de la vie; il s'en occupait le moins possible.

Une amitié étroite liait les deux artistes Lix et Touchemolin, redevenus voisins au cours de ces dernières années comme au début de leur carrière. « C'est, nous dit M. Touchemolin, quelques jours avant la révolution de février 1848 que Lix vint à Paris et partagea le petit logement que j'occupais rue Madame.

« Nous assistâmes ensemble aux différentes péripéties de ces trois jours d'émeutes. Il entra à l'atelier Drolling, si fréquenté à cette époque; j'y étais entré trois mois auparavant. Henner s'y trouvait depuis plus d'un an. Au nombre des élèves se distinguait déjà Baudry, qui devait bientôt recevoir le prix de Rome, qu'il partagea, comme l'on sait, avec Bouguereau, son ami. Quant à Breton, qui était également des nôtres, rien ne faisait pressentir son talent futur, mais nous l'aimions tous; c'était un excellent camarade.

« Au bout de deux ans nous pûmes réaliser notre ambition et louer un atelier avec un petit logement, rue du Four. Nous demeurâmes là tous deux jusqu'au moment où je dus quitter Paris pour aller à Strasbourg m'occuper des planches à faire pour le *Strasbourg illustré* de Piton. Cette absence, qui ne devait être que momentanée, dura jusqu'après la guerre, et je ne revis Lix qu'au cours de mes visites annuelles à Paris.

« C'est en 1850 que Lix, Jundt (l'excellent dessinateur dont nous parlâmes), à Paris également, et moi, fîmes sac au dos un voyage artistique fort amusant à travers l'Orléanais, la Touraine, l'Anjou, la Bretagne et la Normandie. Ce voyage était resté un de nos bons souvenirs de jeunesse et revenait souvent dans nos conversations. La verve intarissable de Jundt

Dessin de F. Lix pour les œuvres de Victor Hugo.

était une cause continuelle de distraction, mais aussi de dangers, peu graves il est vrai, car il s'attaquait à tout et à tous. Mais il arriva un moment où ses pieds endoloris par les ampoules refusèrent le service; du coup, sa gaieté s'assombrit. Il fallut mettre notre ami en diligence pour lui permettre de gagner le Havre. Une diligence, hélas! cela coûtait cher, et, la place payée, nos poches étaient vides ou à peu près.

« Lix et moi rejoignîmes le malheureux impotent par marches forcées, vivant de pain beurré et de cidre, nous arrêtant la nuit dans des hôtels qui n'étaient pas précisément de première classe, oh! non! Nous arrivâmes tout de même; tout est amusant à vingt ans, même de vendre moyennant quelques sous les croquis de son album pour se procurer de quoi manger.

« Ce voyage, ajoute en riant notre aimable interlocuteur, défraya longtemps les racontars des ateliers et nous donna un certain air de pionniers, d'explorateurs!... »

Pendant trente ans, l'artiste infatigable, travailleur des plus ardents, envoya à chaque Exposition de Paris des tableaux intéressants, quoiqu'il donnât au dessin la meilleure partie de son temps. Sa première œuvre du Salon date de 1857; titre, *la Foire de Noël,* achetée par M. Massé, alors directeur du musée de Strasbourg, et brûlée pendant le bombardement funeste du mois de septembre 1870.

Comme Jundt, Fabst et Brion, l'auteur de la *Traque au lièvre,* de la *Pêche au saumon dans le Rhin,* ce dernier tableau acheté pour le musée de Colmar, s'appliqua particulièrement à représenter des scènes alsaciennes. Nul n'a mieux compris ni rendu avec une égale fidélité le caractère propre à l'Alsace et à sa population. Épris de poésie et doué d'une sensibilité exquise, observateur délicat et fin, Lix ne se laissa pourtant jamais emporter par l'imagination. Point de fantaisie dans son œuvre, mais une fidélité scrupuleuse, une probité artistique sans conteste; il reste véridique et précis sans embellir la nature, en lui laissant son charme particulier.

Malgré ses efforts pour traduire la grâce féminine, l'artiste n'aboutit qu'en

la massive reproduction d'une vision spéciale, non dénuée de caractère, mais toutefois sans finesse, sans élégance, débordante d'appas lourds dans sa démarche pesante, bien campée seulement. On sent dans toutes ces femmes qu'il dessine le retour à un idéal de filles d'Alsace aux formes sculpturales, si loin de nos Parisiennes!

Cette observation nous amène à penser qu'il en fut ainsi de presque tous les artistes alsaciens. Les Brion, les Schuler, furent des interprètes médiocres de la grâce; leur nature se complut davantage dans la traduction de leur sol natal, dans ses charmes rustiques, pittoresque un peu brutal, d'une poésie plus en rapport avec la belle simplicité de leur tempérament. Henner tombe difficilement sous notre critique, ses figures étant rarement vêtues « à la moderne »; cependant ne semble-t-il pas que les œuvres du maître alsacien doivent le meilleur de leur finesse à l'exécution savoureuse et délicate avec laquelle elles furent traitées?

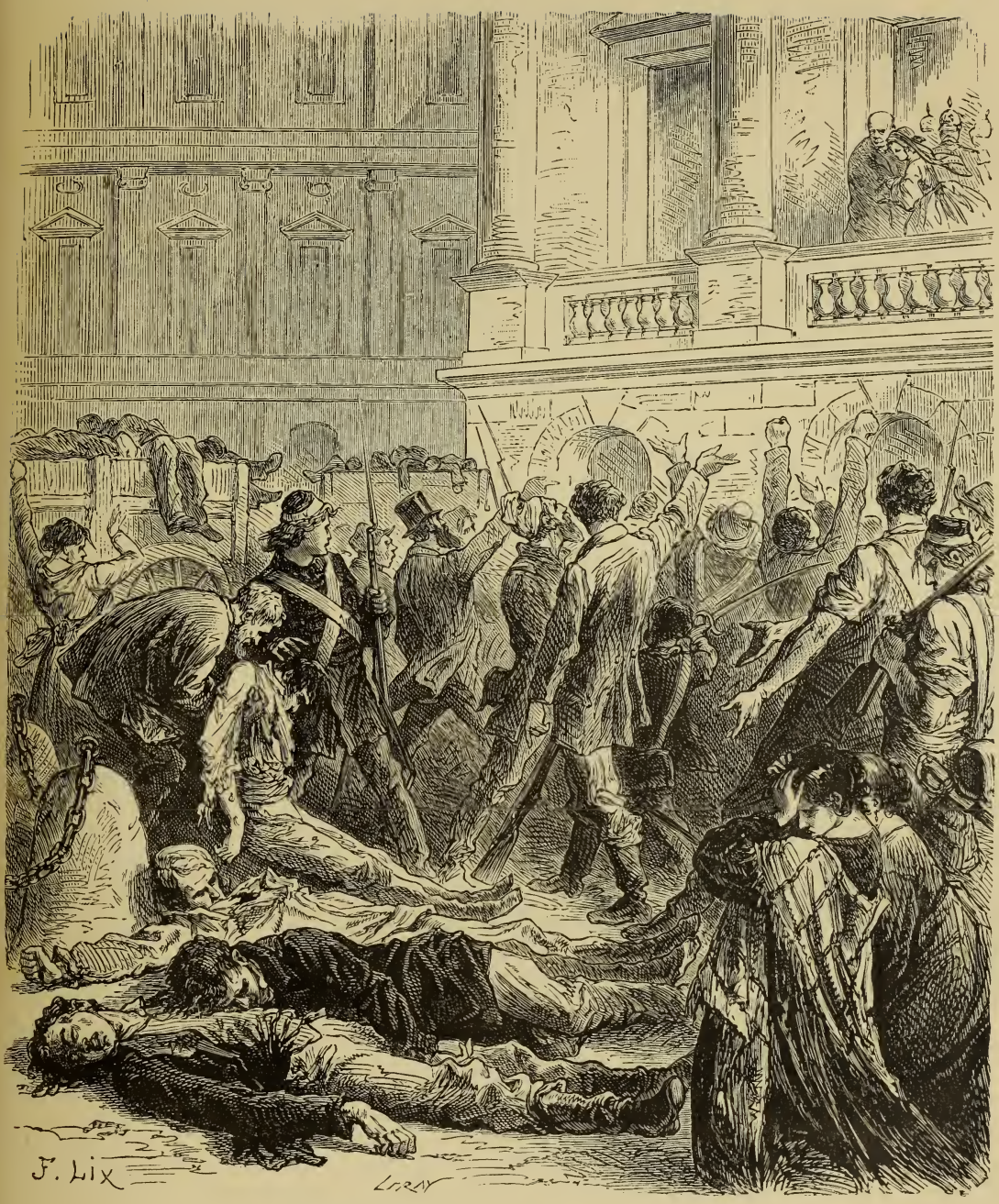
C'est là le mérite essentiel de ses productions, aussi variées que nombreuses, qu'il s'agisse de rendre une scène de mœurs ou une page d'histoire.

Le célèbre éditeur Hetzel confia à Lix, après la guerre, l'illustration des romans nationaux d'Erckmann-Chatrian, qu'il se partagea avec son compatriote Th. Schuler, entre autres.

Ce même mérite de scrupuleuse fidélité qui le fit triompher dans ce dernier ouvrage valut à l'artiste la commande de M. Charles Grad pour son grand ouvrage sur l'Alsace-Lorraine; — véritable monument élevé à ce pays et qui rappelle à la France ce que valent ces deux provinces perdues.

Lix a collaboré à toutes les belles publications de son temps, à l'*Illustration,* au *Tour du monde,* ce beau journal qui semble avoir servi de pierre de touche aux talents maintenant réputés.

Les éditeurs de Victor Hugo, de Walter Scott, de Cooper, de Champfleury, de Lucien Biart, de Prosper Chazel, se sont disputé le concours de l'artiste, qui a orné les pages de ces auteurs de dessins d'une haute valeur,




Dessin de Lix, extrait du *Musée des familles*.

dont il puisa et les types et les sujets au cours de ses voyages en Allemagne, en Suède, au Danemark, en Espagne et dans les diverses parties de la France.

Citons encore, parmi les productions du peintre, le plafond qui représente la *Comédie* exécuté pour le casino de Monte-Carlo, et, dans un tout autre genre, le rideau du théâtre des Menus-Plaisirs, *Tabarin et Mondor sur le Pont-Neuf,* composition très habile et d'une science agréable.

Puis la *Valse* (au musée de Châlons-sur-Marne), la *Leçon de musique,* le *Camille Desmoulins* (au musée de Brest), etc.

Jusqu'à sa dernière heure, Lix produisit, en pleine possession de son mâle talent, illustrant de très beaux livres pour Delagrave, Mame, Hennuyer, etc.

Il s'est éteint à Paris le 24 février 1897, alors que, confiant dans l'heureuse issue de la souffrance qui le clouait au lit, il amassait des documents pour l'exécution d'une immense toile mettant en scène un Silène enchaîné de fleurs par des nymphes.

*
* *

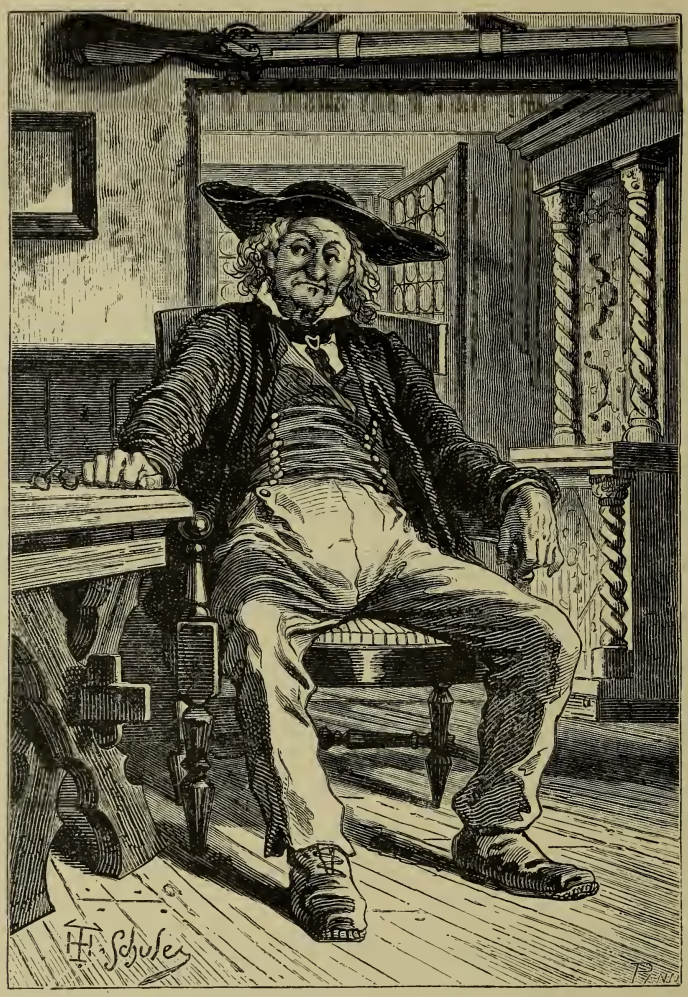
## TH. SCHULER

Schuler est né à Strasbourg en 1821.

Il vint à Paris vers 1841, où il précéda de quelques années Lix, Henner, ses compatriotes, à l'atelier Drolling, en même temps qu'il recherchait les conseils de Delaroche.

Exaspéré et douloureusement impressionné par les tristesses du siège de Paris, auquel il avait assisté, l'artiste partit tout à coup pour la Suisse. Malgré l'excellent accueil qui lui fut fait dans ce pays, las de l'exil qu'il s'était infligé, il revint se fixer décidément en Alsace.

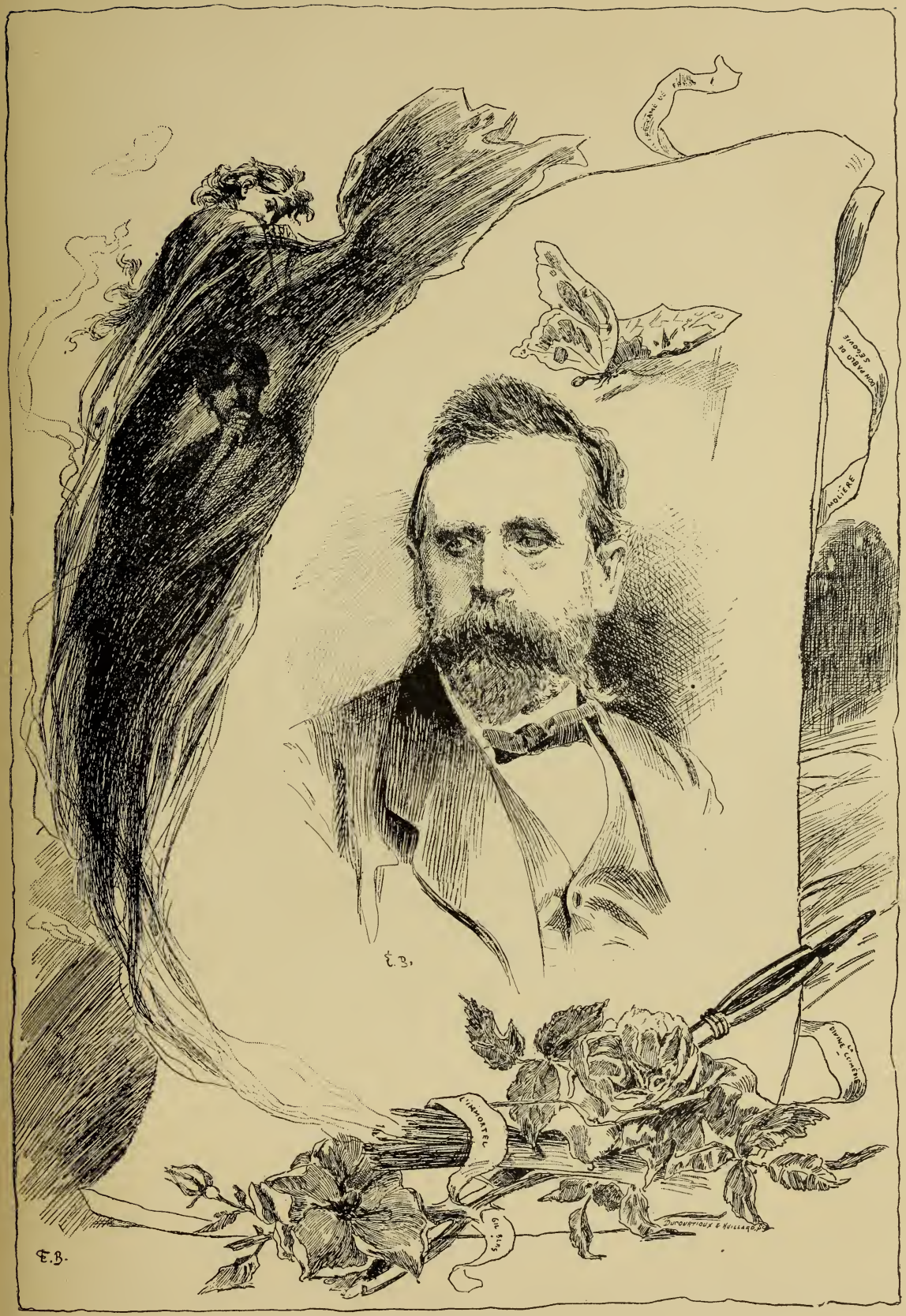
Schuler a traduit les horreurs de la guerre de 1870 dans des pages frémissantes qu'il exécuta pour le *Magasin pittoresque*.




Dessin de Th. Schuler (librairie Hetzel).

Emporté par ce patriotisme chagrin qui avait aggravé son mal, le dessinateur éminent est mort en 1878.

Cet amour qui domine toute sa vie, cet invincible amour pour l'Alsace, contribua pour beaucoup à donner au talent de Schuler cette note d'observation tranquille, cette poésie simple qui nous captive dans l'œuvre de cet




TH. SCHULER

artiste. Les moindres coins de paysage, il les connaissait; il adorait cette terre natale à laquelle il tenait par de si profondes racines, il l'avait dessinée sous toutes ses formes.

Aussi quand le *Magasin pittoresque* vint à lui, quand l'éditeur Hetzel rechercha sa collaboration, il improvisa facilement les œuvres les plus diverses, avec cependant une tendance bien naturelle vers l'interprétation de son pays, à qui son crayon restait toujours plus fidèle.

Les dessins qu'il exécuta pour les œuvres d'Erckmann-Chatrian, *l'Ami Fritz, l'Histoire d'un paysan, Histoire du plébiscite, le Blocus, le Brigadier Frédéric, Maître Gaspard Fix* et *les Deux Frères,* sont des documents réels; les types et les costumes sont exacts, d'une observation juste et fine.

Ces dessins seuls suffiraient à affirmer une réputation durable à leur auteur, encore consolidée par ces belles pages de *Bohémiens et Bohémiennes des Vosges, les Mineurs de la Basse-Alsace, la Table de famille des fermiers, les Schlitteurs et les Bûcherons au travail,* que l'artiste exécuta pour le *Magasin pittoresque.*

Dans toutes ces œuvres, mêmes qualités dans la forme, un sens dramatique et une entente d'*effets* admirables, que ce soit dans ses toiles (*la Descente dans un chemin creux, les Berges de Lampertsloch, le Retour à la ferme*) ou dans ses *bois* (*la Chute de l'ébrancheur,* et *les Patins d'argent,* de P.-J. Sthal, et *Maroussia,* du même auteur, pour l'éditeur Hetzel).

Schuler maniait habilement le crayon lithographique; il avait dessiné longtemps sur pierre avant de dessiner sur bois. Ses figures, savamment modelées, sans ombre aucune, avaient un aspect d'un relief étonnant.

*
* *

## BRION

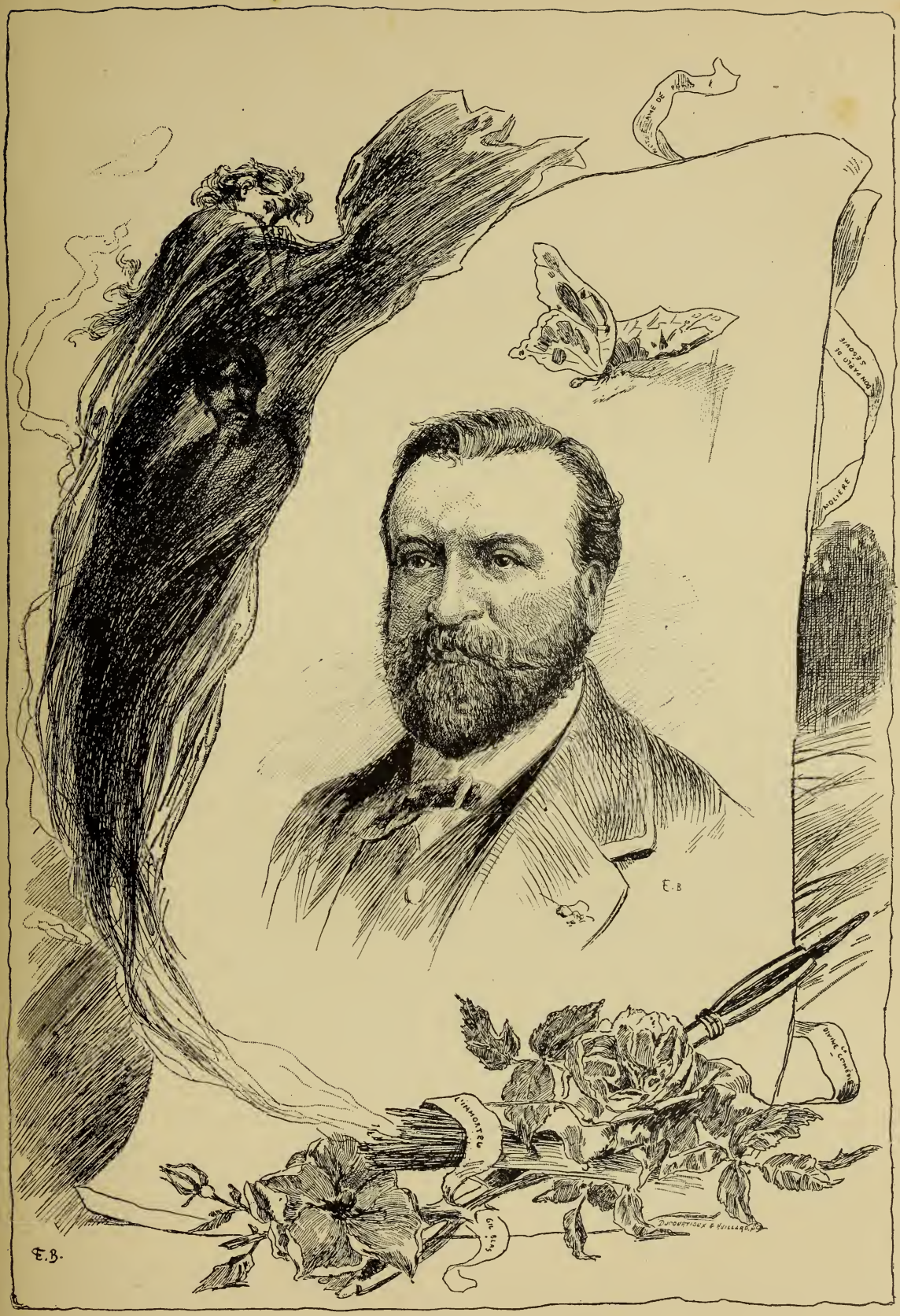
C'est l'éditeur Hetzel qui avait décidé Brion à faire des « illustrations ». Jusqu'alors cet artiste, fidèle traducteur des scènes alsaciennes, avait excellé dans des tableaux de genre reproduisant à merveille les côtés pittoresques, les costumes brillants de son pays.

L'illustration des *Misérables* de Victor Hugo, qu'Hetzel lui confia, est d'une profondeur d'observation savante qu'on n'a jamais dépassée. Victor Hugo disait : « Je vois mes personnages vivre sous le crayon de Brion ; — c'est bien Javert, c'est Thénardier, et c'est ma petite Cosette que j'ai sous mes yeux, triste et touchante. » Il regardait souvent ces dessins et les citait sans cesse.

A propos de cet ouvrage, M. Béraldi, dans son livre intitulé : *les Graveurs du dix-neuvième siècle,* fait cette très curieuse observation, qui caractérise bien la facture de Brion en général : « Tous les personnages que dessine cet artiste dans l'illustration des *Misérables* semblent habillés avec des couvertures de laine. — Influence indéniable de Millet ! » — Heureux rapprochement en effet, dont il est facile à nos lecteurs de se convaincre en regardant le dessin que nous mettons en regard du texte.

Quelques années avant cette publication, Brion avait donné au *Journal pour tous* des dessins curieux, quelques scènes de Molière, et surtout un roman, *les Coups d'épée de M. de la Guerche,* qui renferme des pages d'une grande valeur et d'une impression rare.

Brion était un Alsacien, de haute stature, froid, méthodique, sachant lire un texte et l'interpréter, tout en lui laissant sa saveur originale, qualité rare chez les dessinateurs modernes.




BRION

Dessin de Brion, pour *Notre-Dame de Paris,* de Victor Hugo.

Le graveur Méaulle, éminent traducteur des œuvres de Morin et dessinateur de cette époque, était très lié avec l'artiste dont nous parlons; il nous dit que Brion rêvait d'exécuter un grand travail sur la mer. « Nous devions

Dessin de Brion (librairie du Victor Hugo illustré).

tous deux aller passer une semaine au Mont Saint-Michel; qu'est devenu ce projet, je ne sais, mais sûrement il y a quelque part des dessins faits en vue de cette œuvre, que Brion rêvait considérable. »

Nous devons également à cet artiste des dessins très beaux pour *Notre-*

*Dame de Paris;* on peut même dire que tous les *types* de cet ouvrage ont été créés par lui.

Ce fut Brion qui inaugura, à la Librairie nouvelle, les livraisons illustrées si fréquentes aujourd'hui.

Brion, né à Rothau (Vosges) en 1824, est mort à Paris en 1877.

*
* *

## VALENTIN

Qu'ils étaient gracieux et agréables à voir, les dessins de Valentin !

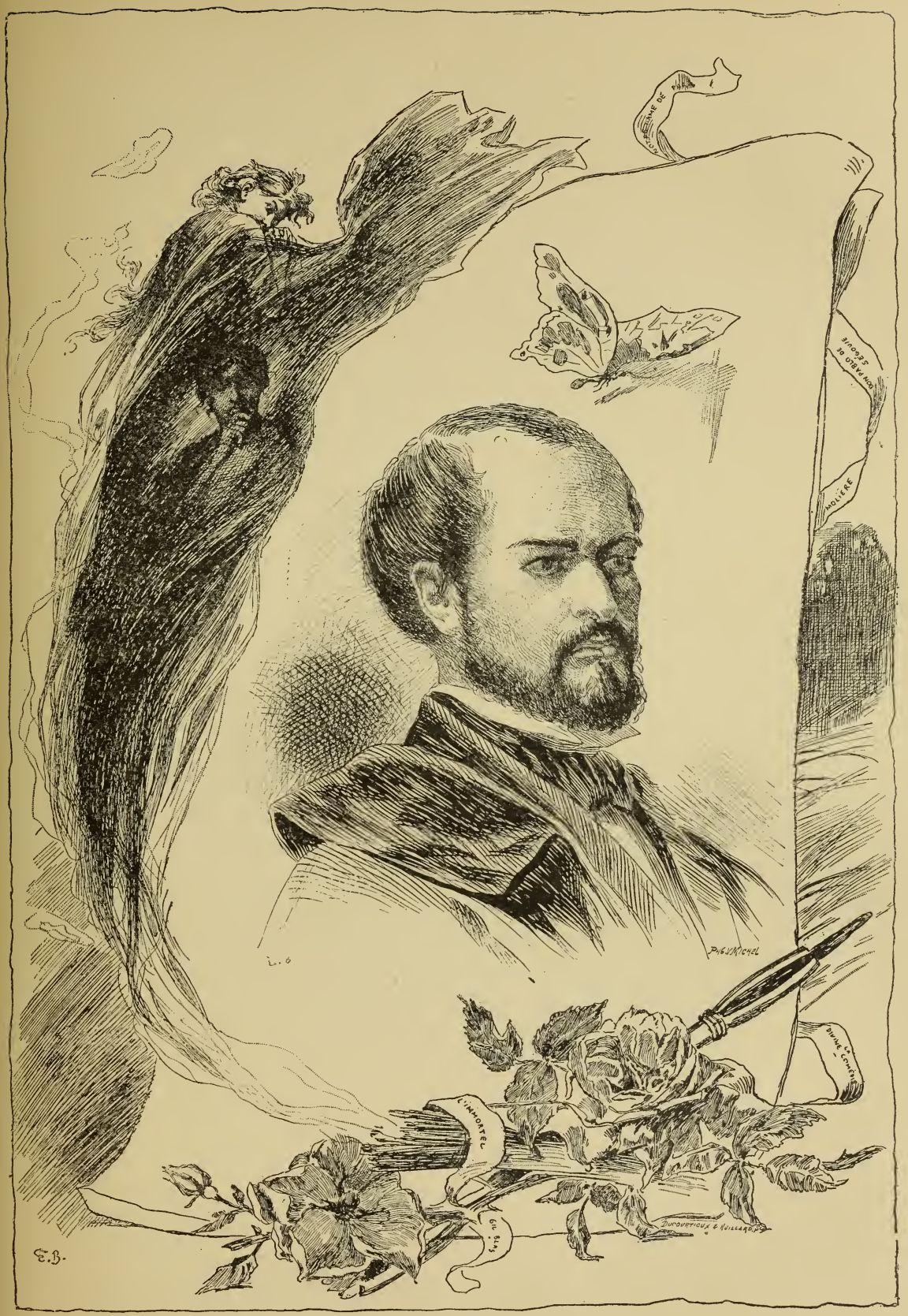
Simples *d'effet,* d'un mouvement souple et d'une composition bien *vraie,* les *bois* de cet artiste nous captivent aussi par leur compréhension facile et leur couleur.

Valentin produisit beaucoup, avec une verve abondante, sans efforts, pour l'*Illustration* notamment et le *Magasin pittoresque.* Il excellait à rendre les physionomies contemporaines, le mouvement de la foule, les masses populaires et surtout les types de ses montagnes natales.

D'un tempérament bien doué pour l'art qui le mit très en évidence, le dessinateur avait cependant hésité avant d'obéir à sa réelle vocation : ne voulut-il pas entrer dans les ordres, convaincu qu'il était d'une foi religieuse inébranlable ?

Très maigre, le visage osseux et blême, Valentin, dont le physique répondait si parfaitement aux tendances cléricales qu'il avait manifestées, fut longtemps plaisanté, voire même tourné en ridicule... On peut dire que l'artiste mourut presque victime d'un de ces sarcasmes qu'il avait indirectement provoqués.

L'accident qui détermina sa mort est un épisode extrêmement curieux.




VALENTIN

Après déjeuner, Valentin et quelques dessinateurs amis allaient à un tir situé en face du restaurant Dinochaux, qui les réunissait habituellement. Là, chacun à tour de rôle exerçait tant bien que mal son adresse.

Dessin de Valentin (librairie Furne).

Ce jour-là le tir était rempli de monde ; entre autres amateurs, une jeune femme qui *faisait un carton* provoqua bientôt, par son inexpérience, les lazzi les moins généreux de la bande de Valentin. Ce dernier, plus ardent que les autres dans ses critiques, irrita particulièrement cette femme, qui,

dans un moment de colère subit, se tournant vers l'artiste, lui tira un coup de pistolet presque à bout portant, en même temps qu'elle criait : « Avec la tête que vous avez, je vous engage bien à vous moquer des autres... ! »

On s'empressa autour de Valentin, qui, remis de son émotion, riait maintenant de cette balle qui était venue s'écraser sur son front, sans lui causer aucun mal, du moins apparent.

Quelques jours après, Valentin mourait, en pleine jeunesse, de la commotion cérébrale qu'il avait ressentie.

Une fin aussi tragique, une mort si prématurée, nous privèrent trop tôt de ce talent bien personnel, bien français, dont la réalisation, sans avoir été complète, nous laisse cependant l'aspect d'une maturité enviable.

Né à Allarmont, dans les Vosges, d'un ancien soldat de Waterloo, Valentin repose maintenant au milieu des sites qu'il affectionnait où il retournait à chaque saison. Il avait à peine trente-cinq ans.

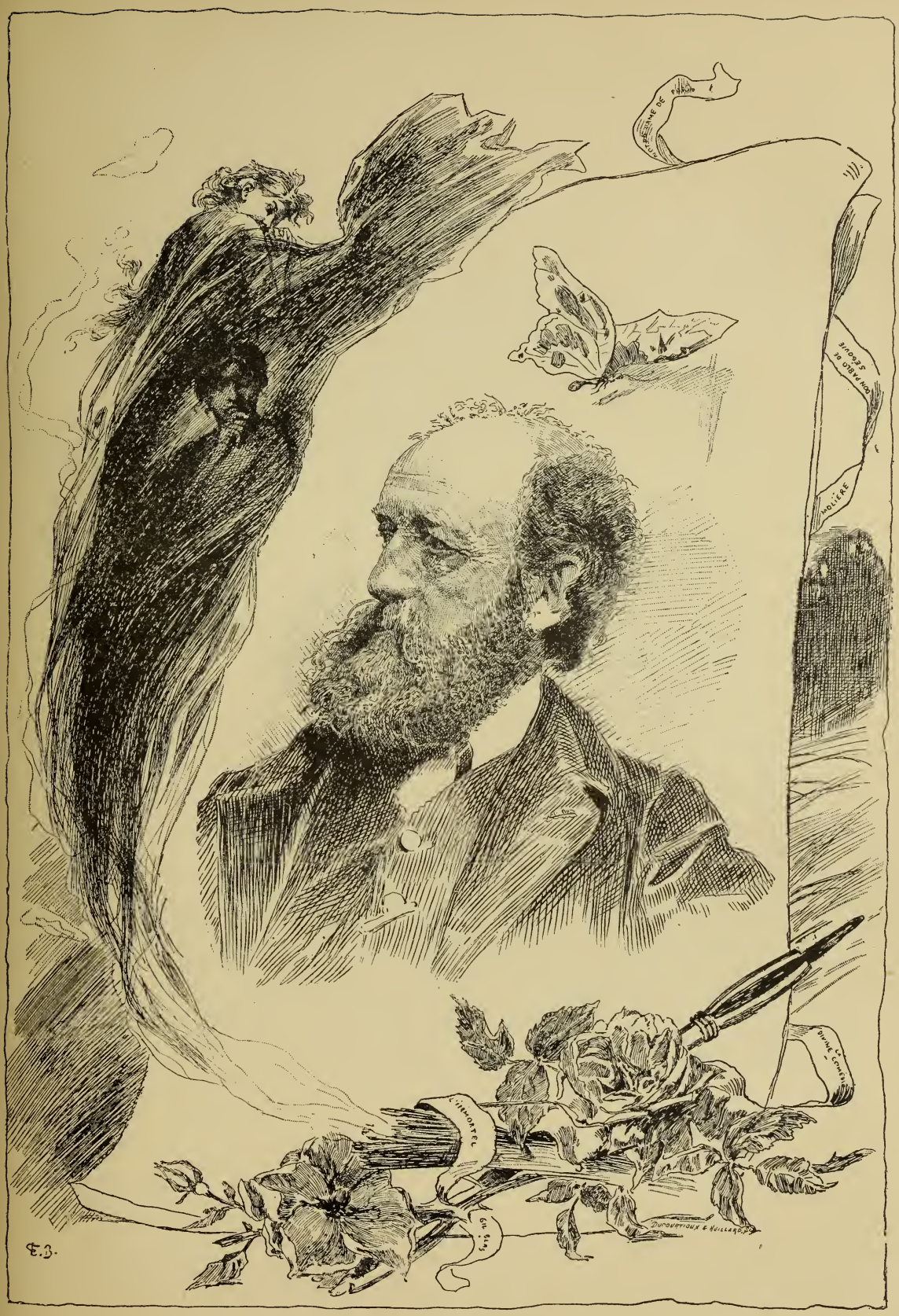
*
* *

## EDMOND MORIN

L'art de l'illustration doit beaucoup à Edmond Morin. La poésie qui se dégage des compositions de cet artiste, le charme et l'esprit qui dominent dans son œuvre, luttent avantageusement avec l'incorrection du dessin, évidente, et le manque de science manifeste dans toutes ses productions.

Edmond Morin, dès ses débuts, avait affranchi le dessin de son ancienne sécheresse ; il prit aussitôt cette facture libre, insouciante, qui nous attire par l'attrait de la pensée qui s'en dégage.

L'artiste fit ses études à Londres auprès de John Guilbert, le grand dessinateur anglais, dont il devint bientôt un des meilleurs élèves.




MORIN

Dessin de Morin, extrait du *Musée des familles* (librairie Ch. Delagrave).

Bientôt nous le voyons à la tête d'un journal illustré, associé avec le graveur Linton : titre, *Plume et Crayon.*

Découragé par l'insuccès de cette publication, il vint à Paris, présenté par

ce même Linton, et réclamé aussitôt par le *Monde illustré,* qui lui confia la direction de la gravure.

L'artiste aimait à se rappeler ses pénibles débuts, alors que, dessinateur au *Journal pour rire,* dirigé par Philippon, il gagnait cinq francs par jour et produisait pour ce maigre salaire de quinze à vingt dessins.

Morin obtint aussitôt en France une vogue très appréciable. A ce moment l'élève de John Guilbert était tout imbu de son maître, dont il copiait la manière. Ce genre, inconnu alors à Paris, valut à l'artiste des succès très heureux.

C'est Morin qui fit les premières séries de compositions poétiques qui pullulent aujourd'hui, les saisons, entre autres, les calendriers illustrés avec fantaisie... Toutes les idées, en général, furent traitées allégoriquement par le crayon de Morin, qui excella dans cette traduction des choses même les plus banales, alambiquées par son cerveau évocateur. Ses portraits également sont excellents, et nul n'a trouvé pour les cadres des fantaisies aussi heureuses que lui. Toujours clair, toujours distingué dans ses compositions, il traduisait la pensée des auteurs avec une souplesse merveilleuse. Aussi habile dans tous les genres, son comique n'était jamais ni bas ni trivial.

A sa satire de mœurs il joignait toujours une note attendrie qui était sa marque particulière. Nul crayon mieux que le sien n'a traité l'allégorie, jamais l'esprit n'avait à chercher ce qu'il avait voulu exprimer.

A cette époque, on ne photographiait pas à même le bois, comme de nos jours; les dessinateurs étaient donc obligés de copier les photographies ou les croquis qui leur étaient confiés; les paysages, les portraits, réclamaient tous l'interprétation de l'artiste, par conséquent.

Dans ce genre, les dessins que Morin exécuta d'après les tableaux exposés au Salon obtinrent une vogue méritée par les variations en quelque sorte que l'artiste faisait sur ses modèles, en ajoutant son charme personnel, la délicatesse de son œil et la compréhension spéciale de l'œuvre qu'il avait à traduire.

Delacroix, dont Morin avait souvent reproduit les tableaux, manifestait

Dessin de Morin (librairie Hetzel).

une admiration profonde pour le dessinateur ; du reste, au point de vue de l'exagération du mouvement, avec quelquefois l'insouciance de la forme, des points corrélatifs existent entre ces deux artistes.

Morin conçut une page particulièrement curieuse, aujourd'hui introuvable, qui semblerait résumer le genre tout imaginatif et bien personnel de leur auteur.

Un jour qu'il se baignait, l'artiste, embarrassé dans les herbes très abondantes à cet endroit, fut entraîné au fond de l'eau malgré les efforts désespérés qu'il fit pour se dégager.

On vint aussitôt au secours de Morin, qui, frappé par les sensations spéciales qu'il avait éprouvées, conçut aussitôt un dessin de ce moment critique.

Ce dessin représentait l'artiste évanoui, enlacé par des herbes au fond de l'eau, tandis que dans une sorte de vision apparaissaient, en des cadres appropriés, les joies et les cruautés de l'existence, le mariage, les premiers succès, le premier chagrin, etc.

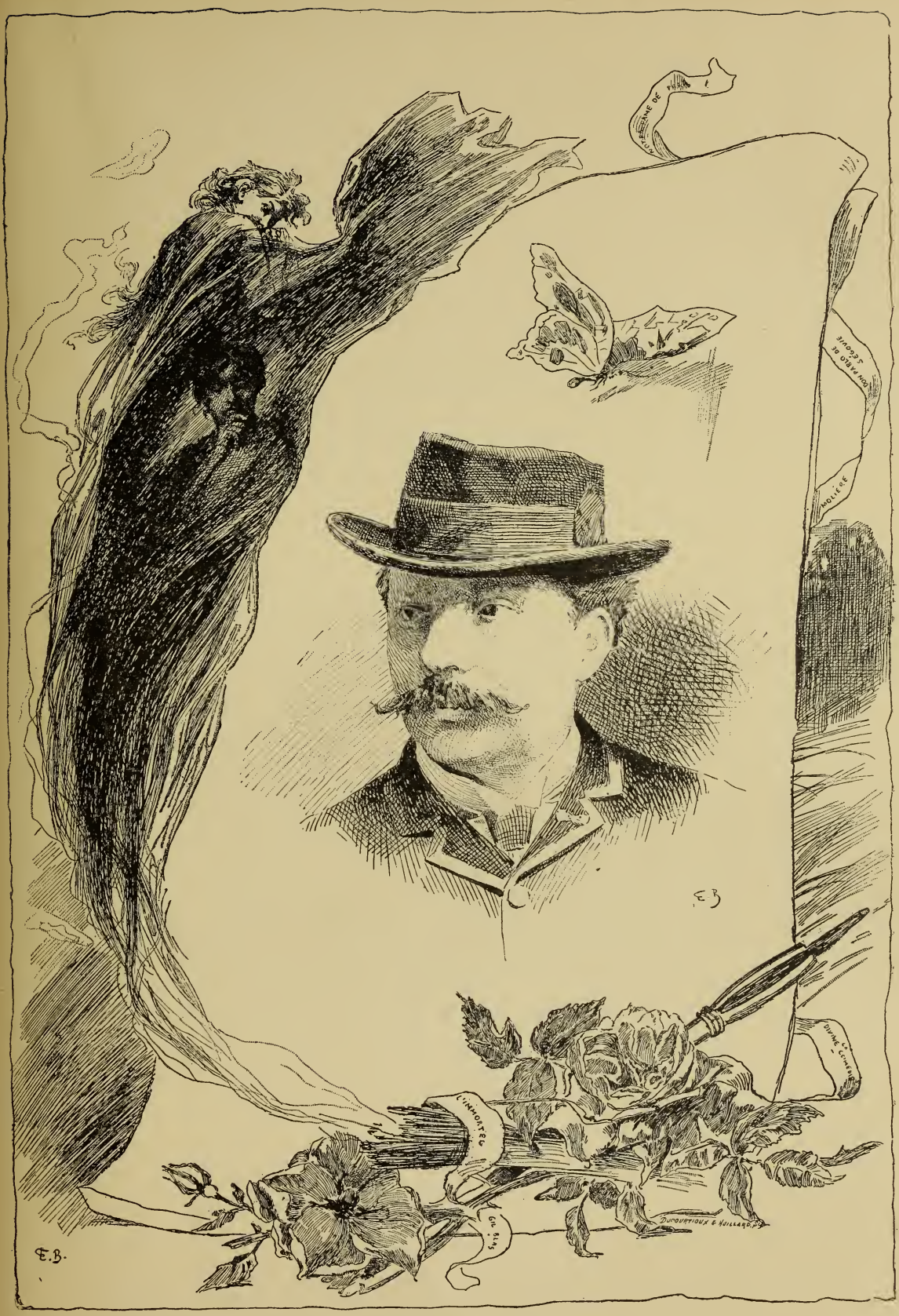
« C'est vraiment extraordinaire, disait-il, j'ai revu toute ma vie dans une seconde, au moment où j'ai senti que la mort m'enlevait; comme on a peu la notion du temps !... »

Morin avait épousé la sœur d'un dessinateur nommé Pastolot, qui ne fut pas sans mérite; le genre de cet artiste se rapprochait beaucoup de celui de Riou et de celui de Morin.

Parmi les ouvrages nombreux illustrés par Morin, nous citerons la série des romans de Marie Lafon publiés chez Bourdillat (Librairie nouvelle) et presque tous les livres de Meilhac et Halévy.

L'artiste était tout indiqué pour orner le livre de Gustave Droz : *Monsieur, Madame et Bébé :* le naturel fantaisiste du dessinateur était en communion bien directe avec l'esprit de l'auteur.

La première page de la *Vie parisienne,* alors dirigée par Marcelin, permit à Morin une façon nouvelle, dans laquelle il se montra de premier ordre. Les sujets les plus grivois vinrent tenter à ce moment le crayon du dessinateur, sans que jamais il tombât dans l'indécence; la forme de son idée n'était pas critiquable quant à l'interprétation, qui restait toujours honnête sans cependant se départir de la pointe d'esprit nécessaire.




RIOU

Citons encore l'*Hôtel des Haricots,* livre humoristique basé sur la prison de la garde nationale, puis *Napoléon le Petit* et les *Châtiments* de Victor Hugo, et une foule d'illustrations pour les journaux qui semblent avoir absorbé le meilleur de son œuvre.

La manière de Morin, quoique très proche de celle de John Guilbert, était pourtant bien propre à l'artiste.

Il dessinait au trait, qu'il soutenait ensuite avec des touches de lavis, ce qui donnait à ses compositions une physionomie particulière.

Quand on gravait Morin, c'était presque du fac-similé avec un peu de teinte cependant; si, du reste, l'interprète de ses dessins n'avait pas été complètement l'esclave du moindre trait de crayon de l'auteur, il n'en fût rien resté.

Le dessin de Morin, en effet, était plutôt spirituel que savant, et la moindre initiative de la part du graveur, la rectification même d'une hésitation de l'artiste, eût compromis entièrement l'aspect de son œuvre.

Pendant vingt ans Morin exécuta un dessin important par jour. La fatigue du cerveau exigée par cette facilité surabondante devait un jour terrasser l'artiste, qui mourut à Sceaux.

Morin, par une fatalité pénible, ne fut pas décoré; cette distinction légitime, que le malheureux artiste réclama dans ses dernières années avec une insistance presque incroyable, ne lui fut pas accordée.

C'est sous le poids de l'injustice de ce sort qu'il succomba. « Morin ne serait pas mort, nous dit un de ses intimes, si on lui eût attaché sur la poitrine le ruban rouge qu'il convoitait. »

*
* *

## RIOU

Riou est un dessinateur de valeur; son talent excelle surtout dans la représentation des forêts inextricables, des cours d'eau et des torrents inconnus d'où émergent les formes massives des hippopotames et la tête tortueuse des caïmans; il reste l'évocateur par excellence de l'inconnu. Tantôt il fouille la jungle, tantôt il court la brousse. Riou était évidemment l'interprète indiqué de tous les grands explorateurs.

L'artiste excelle surtout dans le paysage, dont il a des visions très personnelles, bien qu'un peu inspirées de Gustave Doré, son maître, dans leur *effet* et leur interprétation quelquefois fantastiques. Si les personnages que Riou nous représente ne sont pas toujours d'un dessin très châtié, combien ils sont justes d'allures et de mouvement!

Voyez ces nègres, comme ils ont bien l'air d'avoir été dessinés d'après nature, alors que bien souvent Riou ne les aperçut qu'à travers le récit pittoresque du voyageur, sans autre document.

Cette intuition spéciale des pays inconnus, cette faculté rare dans la compréhension et l'expression, devaient attirer à Riou les sollicitations de tous les grands explorateurs. Tous, en effet, eurent recours au talent de l'artiste; ce furent Victor Girard, le colonel Gallieni, Stanley, de Brazza, le capitaine Binger, et en dernier lieu le colonel Monteil, pour lequel il a dessiné dans son fauteuil, d'après des renseignements, des notes et des croquis, son beau livre *Du Sénégal à Tripoli.*

Tous ces dessins ont l'accent de la vérité comme s'ils avaient été faits en route; la photographie n'aida jamais l'artiste que pour les « types » seulement.

Riou
A. Kohl

Dessin de Riou pour le *Tour du monde* (librairie Hachette).

Riou fut envoyé en Italie par le *Monde illustré* quand la Vénétie fut rendue à ce pays, en novembre 1866. Riou nous donne à ce sujet les détails

suivants : le roi Victor-Emmanuel fit son entrée sur le *Bucentaure* moderne, par un épais brouillard. La position était ainsi, disait-on dans l'entourage de M. Ratazzi, premier ministre présent à la cérémonie, car l'Italie venait de reconquérir la Vénétie à la suite de deux défaites avec l'Autriche, l'une sur terre à Custoza, l'autre sur mer à Lissa. Mais, l'Autriche ayant été battue par la Prusse à la bataille de Sadowa, celle-ci avait obtenu qu'on rendît la Vénétie à l'Italie par l'intermédiaire de la France, représentée par le maréchal Lebœuf.

A Venise, lors de cette cérémonie, il n'y avait ni drapeau français ni drapeau prussien. « C'était assez réussi, nous dit Riou, et bien italien. »

Envoyé en Égypte en 1869 par Ferdinand de Lesseps, Riou y resta quatre ans, qu'il passa à exécuter une suite de tableaux commandés par le khédive Ismaïl I^er^, destinés à représenter les cérémonies de l'inauguration du canal de Suez.

En 1874, l'artiste partit pour la Russie, à la demande de M. Dalloz, alors directeur du *Monde illustré,* à l'occasion du mariage du prince d'Angleterre le duc d'Édimbourg avec la fille du czar. Riou envoya à ce journal des dessins représentant les scènes principales de ce grand mariage, qui eut lieu à Moscou à la cathédrale de l'Assomption.

De retour à Saint-Pétersbourg, l'artiste fut invité par le grand veneur à assister aux chasses de l'empereur, dont il fit des aquarelles fraîches de ton et d'un mouvement puissant. Ces aquarelles, dont une partie est restée en Russie et l'autre fut publiée dans le *Monde illustré,* nous font suivre les péripéties curieuses de la chasse au loup et à l'ours.

Puis Riou dessine successivement pour les plus grands éditeurs. Le *Tour du monde,* pour lequel son talent semblait presque indispensable, renferme des pages bien documentaires, qui nous donnent des aperçus frappants de ces pays lointains, dans la représentation desquels l'artiste se complaît.

Il dessine tour à tour *Sur l'eau* de Guy de Maupassant, pour les éditeurs

Dessin de Riou, extrait du *Tour du monde* (librairie Hachette).

Marpon et Flammarion ; il illustre avec un soin minutieux les relations de voyage du duc d'Uzès, pour l'éditeur Plon, puis *Un Voyage au continent noir* de Félix Dubois, relatant la mission du colonel Brosselard-Faidherbe, au retour de laquelle Adrien Marie mourut. Ce livre, édité par la maison Hetzel et illustré par Riou, avait déjà paru dans l'*Illustration* avec les dessins d'après nature retrouvés dans les malles d'Adrien Marie, envoyé par les soins de ce journal.

Riou, dont la production est énorme, est un travailleur infatigable ; il continue à envoyer tous les ans au Salon des toiles de paysages toujours intéressantes, dans cette même note pittoresque qui lui réussit.

L'artiste fut décoré de la Légion d'honneur en 1883, à la demande de ses éditeurs.

Riou avait aussi dans sa jeunesse un charmant talent de musicien. Il composa sur les paroles de Victor Hugo :

Madame, autour de vous tant de grâce étincelle...

un air de valse très réussi, ainsi que sur *le Retour des hirondelles* du poète Gustave Mathieu :

Les hirondelles sont venues,
Sortant du bleu du firmament,
De la brise et des blanches nues,
On ne sait pas d'où ni comment!

*Les hirondelles sont venues* a été chanté par toute une génération d'artistes et de poètes, vers 1865-67, sur les bords de la Seine, depuis Samois jusqu'à Valvins où habitait, à demi caché dans la bordure de la forêt, Charles Furne, qui attira dans ce beau pays les Félix Dupont, Veyrassat, Gustave Mathieu, Nazon, Andrieux, Adrien Marie, Toussenel, Saint-Marcel, Émile Bayard, Yan Dargent, Charles Jacques, Adrien Marx, Courbet, etc. etc.

C'est à Valvins qu'Émile Bayard et de Neuville eurent tour à tour leur atelier à cette époque.

## VIII

A. DE NEUVILLE. — ADRIEN MARIE. — GODEFROY DURAND.
YAN DARGENT. — DANIEL VIERGE.

### A. DE NEUVILLE (1836-1885)

Nous ne nous occuperons pas ici du célèbre peintre ; le grand dessinateur qu'était A. de Neuville nous intéresse seul : sa production comme tel offre un intérêt des plus grands. A. de Neuville fut, en effet, l'un de ceux dont le talent contribua le plus à l'essor de l'illustration, dans laquelle, malgré sa valeur reconnue comme peintre, il demeure d'une maîtrise équivalente.

Gros, le premier, avait osé peindre la guerre moderne ; il le fit en grand artiste. Qui ne connaît : *la Peste de Jaffa, la Bataille d'Aboukir ?* Charlet, Raffet et Hippolyte Bellangé, ses élèves, sont de la descendance directe de leur maître, avec, cependant, toutes les nuances de leur caractère individuel.

Tous ces artistes entretinrent toujours vivante la mémoire des grandes guerres du premier empire, avec Horace Vernet.

« Après eux, dans la même tradition déjà bien affaiblie, nous voyons

Pils, Yvon et Protais, au talent plus personnel, puis, après la guerre de 1870-71, Alphonse de Neuville vient s'ajouter à cette glorieuse phalange.

Contrairement aux artistes que nous venons de nommer, dont les dessins ou les peintures furent exclusivement consacrés aux scènes militaires, de Neuville fut supérieur en quelque genre qu'il choisît, et il en eut de multiples. Généralement les artistes qui consacrent leur œuvre à célébrer le métier des armes apportent à leur début des qualités particulières presque exclusives à ce genre, le côté méticuleux, correct et très technique de toutes les choses de guerre; peut-être de Neuville ne s'accusa-t-il pas aussi franchement futur peintre militaire que ses grands devanciers : les prophéties peu encourageantes dont il fut salué à ses premiers essais sembleraient le prouver.

Ce fut chez Hipp. Bellangé qu'il se présenta d'abord : le maître n'osa pas se prononcer, puis finalement il le découragea d'une manière générale, sans toutefois trop se prononcer sur les croquis qui lui étaient soumis. « Les meilleurs artistes meurent plus ou moins de faim, lui dit-il; ceux qui ne meurent pas sont malheureux. Croyez-moi, retournez chez vous. »

Puis le jeune homme alla chez Yvon, dont les conseils décevants furent les mêmes que ceux du précédent maître.

Nous savons quel brillant démenti de Neuville donna à ces désastreuses prédictions, que nous croyons imputables, comme nous l'avons dit plus haut, à la diversité des scènes que l'artiste traita avec une égale maîtrise, sans un caractère d'aptitude plus spécialement marqué pour les scènes militaires. Alors qu'il allait consulter exclusivement des maîtres de ce dernier genre, habitués à une vocation plus marquée pour cette branche spéciale, il se trompait, pensons-nous, car l'artiste dont nous parlons, malgré sa grande réputation de peintre militaire ne s'affirma réellement comme tel qu'avec les *Dernières Cartouches,* en 1872. De Neuville avait alors trente-sept ans.

L'artiste avait débuté chez l'éditeur Calmann-Lévy, pour lequel il illustra

ALPHONSE DE NEUVILLE

les *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas. A cette époque, de Neuville fut très impressionné par Philippoteaux; les dessins exécutés pour ce livre, entre autres, témoignent de ce dire : même facture et mêmes tendances dans la composition.

Peu à peu l'originalité de ce grand artiste, jusqu'alors contenue, se fait

Dessin de A. de Neuville, extrait de l'*Histoire de France* de Henri Martin (librairie Furne).

jour et apparaît subitement. Les productions de de Neuville deviennent supérieures, ses *bois* sont d'une invention charmante et d'une exécution brillante, d'un mouvement endiablé et d'une facilité surprenante. L'artiste a rarement exécuté une œuvre tout entière. L'*Histoire de France* de Guizot, publiée à la maison Hachette, est peut-être le livre qui renferme la suite la plus nombreuse de dessins de de Neuville, bien qu'encore P. Philippoteaux ait fait, lui aussi, pour cet ouvrage de très belles pages.

Dans l'*Inde des Radjahs* de Louis Rousselet, alternativement avec Émile Bayard, l'artiste dont nous parlons a fait des dessins remarquables, d'une exécution étonnante de finesse jointe à une habileté de crayon peu commune.

Puis c'est au *Tour du monde* qu'Alphonse de Neuville prodigue son grand talent. Quelles jolies pages nous lui devons dans ce genre! Quel illustrateur adroit! Comme les procédés lui sont indifférents pour manifester toute sa verve, tout son génie créateur!

Il arriva à de Neuville une aventure plaisante, alors qu'il habitait Valvins. Les modèles de l'artiste, pendant leurs heures de repos, flânaient volontiers sur les bords de la Seine, qui coulait à proximité de l'atelier, revêtus des uniformes qu'ils avaient endossés au gré du maître.

Ces parages, à cette époque, n'étaient guère fréquentés que par des artistes et cette promenade « en costume » n'avait rien qui pût étonner personne.

Mais, un beau jour, un jeune lieutenant en garnison à Fontainebleau, qui pêchait tranquillement à la ligne sur la berge, vit s'avancer vers lui un général en grande tenue, constellé de décorations... Aussitôt, rectification de position, salut de la part du subordonné à son supérieur.

Le général, qui n'était autre qu'un modèle, regarda l'officier, tira deux bouffées de sa pipe, qu'il n'avait pas quittée, puis tourna la tête,... d'où étonnement, réflexion et colère,... qu'Alphonse de Neuville eut beaucoup de peine à calmer... « C'est une insulte à l'armée, une grossière mystification, » clamait le lieutenant, qui quelques minutes après serrait cordialement les mains du brillant dessinateur et riait avec lui de son aventure.

Citons encore de cet artiste, dont l'œuvre d'illustrateur est très importante, *les Aventures du capitaine Corcoran,* d'Alfred Assolant, *le Petit Colporteur,* pour la collection de la Bibliothèque rose de Hachette, sans compter les ouvrages qu'il fit pour l'Angleterre. Ce n'est que vers l'année 1874 que A. de Neuville quitta l'illustration, à la suite du succès qu'obtinrent *les Dernières Cartouches,* si souvent reproduites.

Dessin d'Alphonse de Neuville, extrait de l'*Histoire de France* de Guizot (librairie Hachette).

Cette subite désertion à un art dans lequel A. de Neuville a laissé des merveilles n'est pas sans nous laisser des regrets, dont nous nous consolons, il est vrai, en présence des toiles très belles que le grand artiste a brossées.

*
* *

## ADRIEN MARIE

Adrien Marie, né à Paris en 1848, fut un dessinateur de grande valeur. Doué d'une étonnante habileté et d'un œil très sensible au service d'une intelligence de conception très fertile, l'illustration devait davantage attirer cet artiste.

Les quelques tableaux qu'il fit, exécutés trop rapidement, sont conçus avec une science plutôt aimable que réelle, sortes d'illustrations mises en couleur.

Adrien Marie réussit davantage dans l'aquarelle, vers laquelle son habileté de dessinateur le conduit plus sûrement. Certaines de ses œuvres, exécutées au moyen de ce procédé, sont très réussies, lavées avec brio et d'une facilité étonnante. La production d'Adrien Marie comme dessinateur nous retient davantage; rapide, variée, elle rendit aux journaux illustrés surtout des services très appréciables. Ses pages de *Théâtres,* faites dans la nuit, d'après des croquis lestement enlevés aux répétitions, sont uniques dans le genre.

Nous retrouvons dans l'éducation artistique de Marie les qualités bien essentielles que lui avait inculquées son maître Émile Bayard.

C'est Émile Bayard, en effet, qui, pressentant un talent très réel chez son élève, lança celui-ci dans la voie de l'illustration. Adrien Marie, peu fortuné, entra d'abord chez un graveur sur bois, puis, bientôt rebuté, le jeune homme,

qui n'avait alors que quinze ans, vint trouver Bayard à qui il soumit des dessins, des croquis faits dans la rue au hasard de l'œil. Le maître prit aussitôt avec lui Adrien Marie, dont les progrès rapides jusqu'au succès furent pour Bayard une vraie joie.

Marie, à trente ans, épousait la fille de son maître, dont il avait sollicite la main dès ses débuts.

L'artiste, entre temps, passa par l'École des beaux-arts, dans l'atelier de Pils, où il séjourna peu, obligé qu'il était de gagner rapidement sa vie. A vingt ans il envoya son premier tableau, *l'Avare,* dont il avait fait lui-même le cadre, puis plus tard une *Ève,* et des *Mendiantes,* la *Mère Gigogne,* le *Buveur*... Le cheval passionna Marie; ses œuvres dans ce genre sont très intéressantes, surtout au point de vue de la justesse de l'allure et du mouvement.

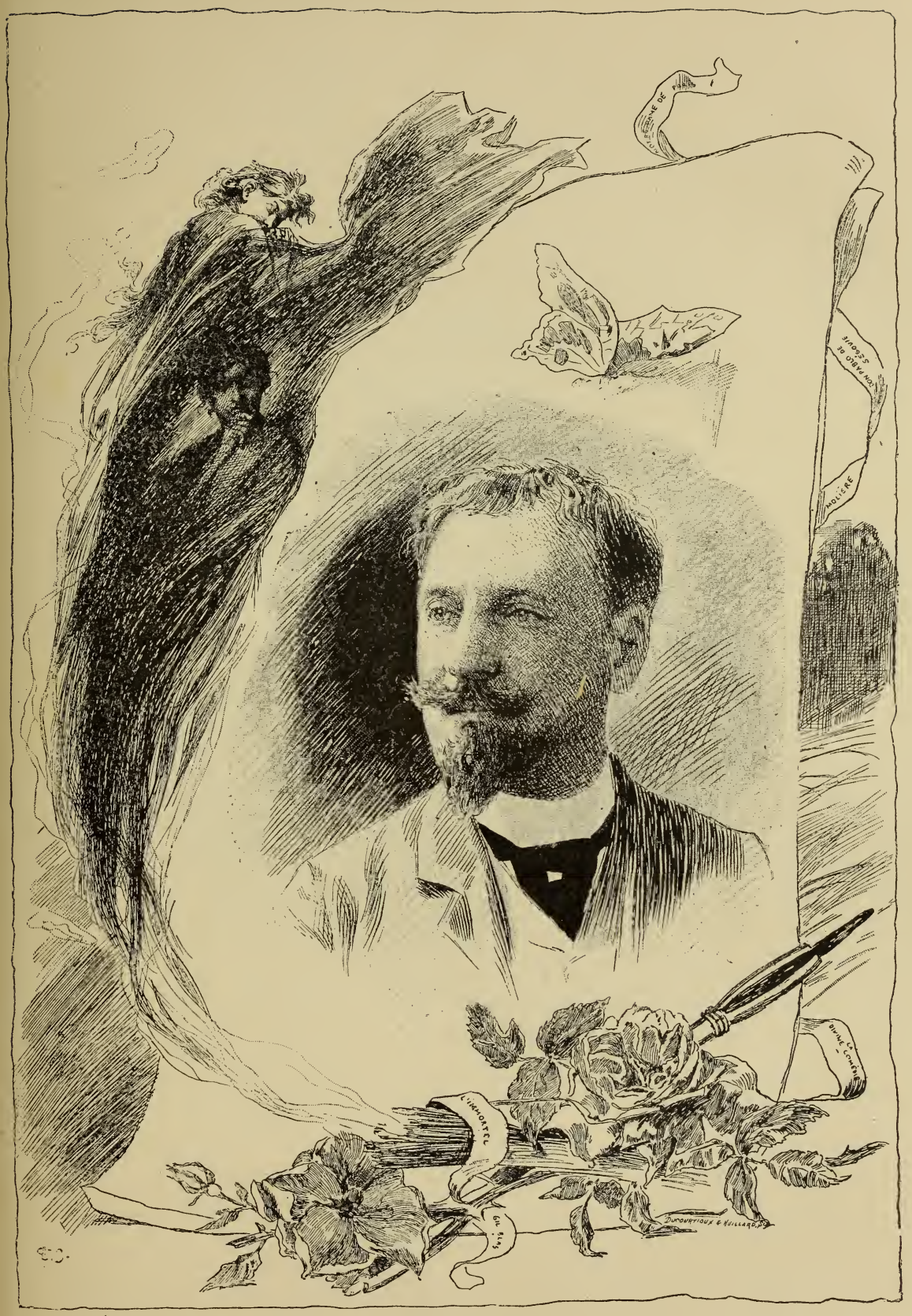
Les études d' « enfants » de cet artiste sont remarquables; nous citerons : *Une Journée d'enfant,* recueil de planches en couleurs, très personnel, d'une observation délicate et d'un dessin spirituel, qui lui furent posés par ses propres bébés.

Doué d'une nature très aventureuse, et très avide de nouveau, Adrien Marie voyagea beaucoup. L'Angleterre particulièrement le captiva; le caractère froid de ce pays, très en rapport avec celui de l'artiste, lui plut davantage. Ses dessins et aquarelles qu'il rapporta de Londres sont très beaux.

A son dernier séjour dans cette ville, très amoureux du danger à courir, très courageux aussi, l'idée vint à l'artiste de se risquer dans les faubourgs les plus périlleux de Whittechapel. C'est dans le quartier de la boucherie, le plus redoutable, paraît-il, que Marie s'installa.

Il ébaucha alors une aquarelle curieuse représentant l'intérieur sanglant d'un abattoir; tandis qu'il peignait, très attentif à sa seule besogne, la foule s'amassait autour de lui, curieuse, puis menaçante.

Un policeman vint alors vers l'artiste et lui fit comprendre le danger qu'il courait, avec l'impossibilité dans laquelle il se trouvait de pouvoir le secourir




ADRIEN MARIE

en cas de besoin. — Marie, peu attentif au conseil donné, n'en continua pas moins son étude et la termina. Lorsqu'il levait la séance, il s'aperçut

Dessin d'Adrien Marie, extrait de la *Journée d'un enfant* (librairie Boudet).

qu'on lui avait volé sa montre et sa chaîne ; il trouva alors que l'habileté de son voleur était étonnante, car il ne s'était aperçu de rien.

Puis l'Italie, qu'il parcourt avidement, inspire heureusement son crayon ; puis l'Algérie, la Belgique... Pendant ce temps, l'artiste cependant n'abandonnait pas l'illustration ; les éditeurs les plus en vogue se disputaient son

concours. A Londres, le journal *le Graphic* l'accapara beaucoup, puis le *Monde illustré,* auquel il collabora longtemps avant d'entrer à l'*Illustration.*

Marie, aidé par M. Gillot, fit faire des progrès très sensibles à la fabrication des papiers dits *papiers procédés.* Le dégoût de l'interprétation presque toujours défectueuse du graveur sur bois précipita les efforts de l'artiste pour en arriver aux procédés mécaniques, plus respectueux de l'original.

Par ces raisons, on peut dire qu'Adrien Marie n'est pas étranger aux succès actuels de la photogravure.

Dessin d'Adrien Marie (librairie Boudet).

Avant que l'on eût pu arriver aux papiers actuels, dont l'impression est mécanique, Adrien Marie avait imaginé des molettes de toutes sortes qui, roulées à la main sur le papier, lui donnaient l'empreinte indispensable, aussi variée que possible.

Nous publions à ce sujet une lettre curieuse :

Paris, 26 mai 1879.

« Mon cher ami,

« Je travaille beaucoup le procédé de gravure sur zinc; ici nous avons le procédé Gillot, perfectionné par la photographie; moi, j'y ajoute la roulette de graveur sur cuivre; je vais t'expliquer cela :

Dessin d'Adrien Marie, extrait des *Contes* de Perrault (librairie Lahure).

« Sur un papier couché de blanc, je décalque mon croquis à l'aide d'un papier bleu; puis je dessine mon sujet à la plume et à l'encre de Chine. Ensuite, avec de petites roulettes, je creuse de petits sillons en blanc, qui produisent des saillies sans détruire aucunement mon dessin. Alors je promène un crayon anglais noir et un peu gras sur les parties que j'ai préparées avec ma roulette; j'obtiens alors des tons de gravure. Le dessin une fois terminé est réduit par la photographie, et l'on met en guise de papier une plaque de zinc enduite de bitume ;... puis l'acide vient graver cette plaque, et l'on a une gravure. On a, par ce moyen, le double avantage de n'être pas gravé par un graveur sur bois, ce qui est le désespoir du dessinateur... »

Adrien Marie fut le maître du *procédé* qu'il préféra à tout autre, et dans lequel son habileté peu commune prit tout son essor.

L'ingéniosité de Marie était, en effet, très remarquable, dans les moindres choses elle apparaissait. D'une nature plutôt réservée, il était observateur et applaudissait intimement à l'invention quelconque qui se manifestait. C'est ainsi que sa collection de jouets d'enfants, dispersée depuis, qu'il avait amassée au cours de ses voyages, fut digne d'être remarquée. Il y en avait d'anglais (ceux-là abominables), d'un primitif honteux pour notre imagination actuelle; d'autres indiens, très cocasses, et des joujoux allemands fort curieux, sans compter les remarquables trouvailles de nos industriels parisiens. — Jamais embarrassé, nous raconterons qu'un jour, allant en soirée, pour ne pas réveiller ses enfants endormis dans sa propre chambre, il se fit un col de papier, dont la rigidité et la parfaite correction étaient irréprochables. Peut-être Adrien Marie avait-il le premier lancé la formule du linge économique que nous voyons de nos jours.

Comment expliquer, avec cette froideur qui était le propre du caractère de Marie, la gaieté, les extravagances même dont il égaya les habitués du cirque Molier, et les bals masqués les plus réputés !

Successivement il fut le *Cabrion* endiablé qui, debout sur un cheval au trot, armé d'une énorme palette, faisait le portrait d'un spectateur quelconque, ou bien l'aveugle extraordinaire qui, les yeux bandés, la tête recouverte d'un sac, traçait les traits d'un ami, à moins qu'il ne fût le farouche Assaouah, dont les exercices téméraires faisaient frémir l'assistance. Vers ses dernières années, Adrien Marie, dont la santé était quelque peu ébranlée par le labeur surabondant qu'il avait produit, sans cesse sur la brèche, dans cette fièvre de productions continues, voulut voyager de nouveau.

Apprenant que le journal *l'Illustration* avait pressenti un collaborateur pour accompagner une mission au Congo, l'artiste vint solliciter du directeur de ce journal la faveur d'être envoyé dans ces pays. Il partit, selon son désir, avec cette mission, que commandait le lieutenant Brosselard-Faidherbe.

La mort impitoyable vint le surprendre au retour, à la suite d'une congestion pulmonaire qu'il contracta à bord du navire qui le ramenait en France, alors qu'à peine remis d'une forte attaque de fièvre, l'artiste avait laissé entr'ouvert le hublot de sa cabine.

Débarqué mourant à Cadix, il rendit le dernier soupir dans cette ville. Adrien Marie n'avait que quarante-quatre ans. Il rapportait de son long voyage une ample moisson d'aquarelles et de croquis presque terminés. L'œuvre posthume de Marie, exposée à la salle Petit, obtint un très grand succès; jamais l'artiste n'avait été plus brillant. Ces dessins et ces aquarelles parurent, dans ces dernières années, dans le journal *l'Illustration;* elles ornaient un texte signé du nom d'un de ceux qui avaient accompagné le malheureux artiste.

Dessin d'Adrien Marie, extrait des *Contes* de Perrault (librairie Lahure).

* * *

## GODEFROY DURAND

Godefroy Durand compte également parmi les plus heureux illustrateurs de notre époque.

Les dessins de cet artiste sont très répandus; ils captivent aussitôt par la facilité de leur *arrangement* et la souplesse de leur exécution. Né à Dusseldorf en 1833, Godefroy Durand vint à Paris dès l'âge de trois ans, et jamais il ne retourna dans son pays natal. Très Français de cœur, ce dessinateur peut être considéré comme un des nôtres.

L'artiste avait débuté à Paris dans des conditions bien curieuses. Il nous raconte qu'en 1848 (il avait à peine quinze ans) il avait obtenu un succès

assez vif en sculptant des marrons d'Inde qu'il ramassait en se promenant au jardin du Luxembourg. Cette sculpture d'un nouveau genre mit pendant quelque temps le jeune homme à l'abri du besoin.

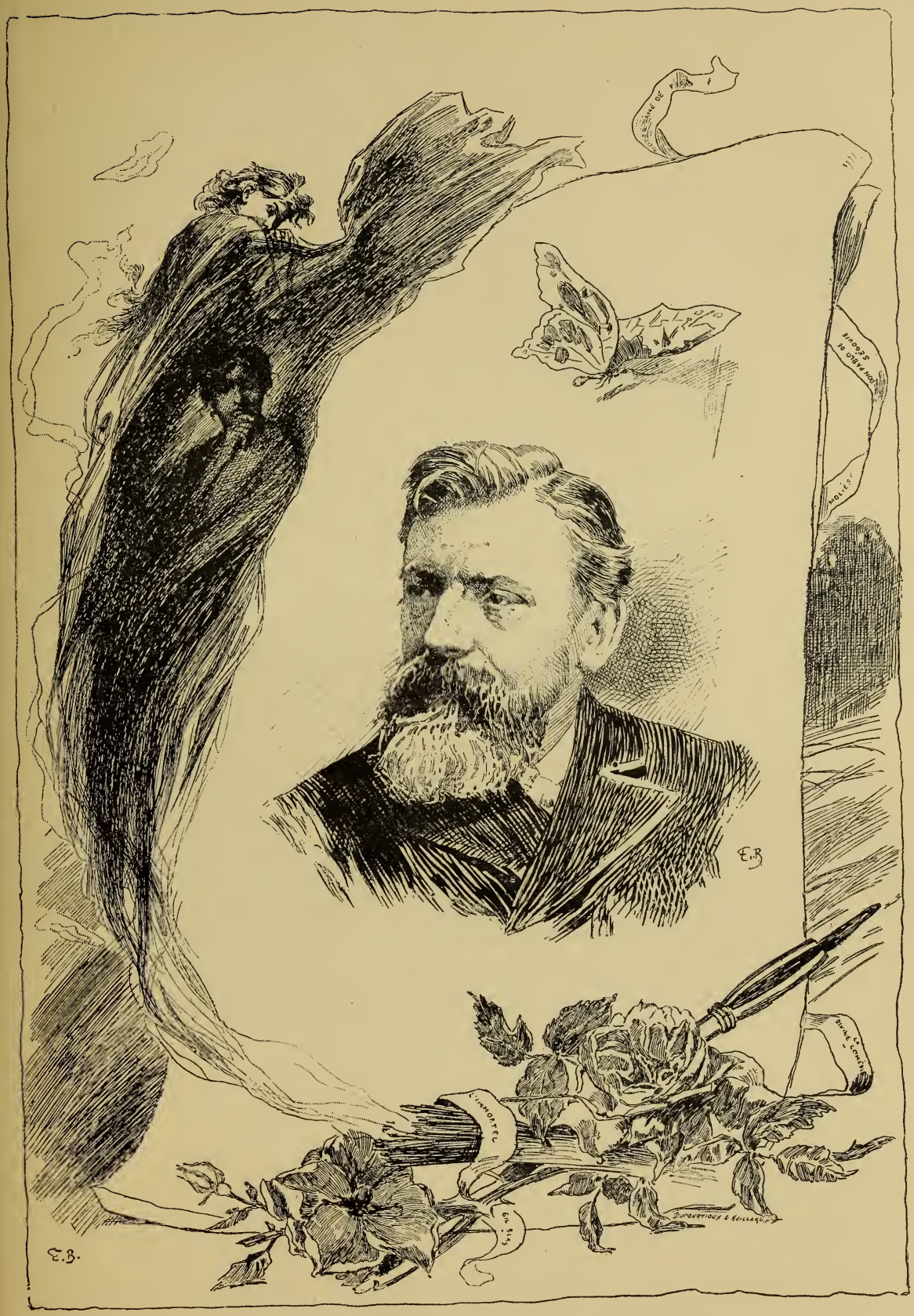
« Mon premier marron, nous dit Godefroy Durand, représentait le portrait-charge de Louis-Philippe... »

Puis, l'invention de petites têtes similaires modelées en pâte vint con-

Dessin de Godefroy Durand, extrait des *Grandes Époques de la France* (librairie Ch. Delagrave).

trarier ces heureux moments, et l'artiste, peu fortuné, chercha une autre voie. Ce fut dans la lithographie et dans la chromolithographie que Godefroy Durand la trouva d'abord; mais l'occasion qui lui vint de faire des dessins sur bois révéla ses véritables facultés.

Les premiers dessins de l'artiste parurent dans le journal *l'Ami de la maison;* il reçut des directeurs de cette publication un accueil très bienveillant, qui le fortifia aussitôt pour la lutte. Bientôt les éditeurs les plus en renom recherchèrent son talent. Godefroy Durand fit pour la maison




GODEFROY DURAND

Ch. Delagrave les illustrations des *Grandes Époques de la France,* puis,

Dessin de Godefroy Durand (librairie Hachette).

pour la maison Hachette, il exécuta de nombreuses compositions pour le *Tour du monde,* ainsi que pour un livre intitulé *Tom Brown School day.*

Le *Monde illustré*, l'*Illustration*, sollicitèrent successivement le crayon de l'artiste, qui prodigua là, pendant de longues années, sa grande facilité et la rapidité de ses moyens.

Après une longue collaboration à toutes les grandes publications de France, Godefroy Durand, très convoité par le *Graphic*, part pour Londres, où il reste vingt années au service de ce journal. L'actualité surtout l'attire, et l'on peut dire que les grands faits qui se passèrent en Angleterre pendant ce long séjour de l'artiste furent tous reproduits par lui.

Godefroy Durand a peint, mais fort peu; l'illustration revêt une forme plus captivante sans doute pour lui; la reine d'Angleterre possède cependant des aquarelles et des toiles d'une facture intéressante et d'une couleur agréable. Ces œuvres représentent des sujets officiels, des cérémonies royales, etc.

Godefroy Durand est depuis peu de retour en France, son pays d'adoption; il vient chercher de nouveau à Paris la continuation de ses succès. Il nous dit tout le plaisir qu'il éprouve à se retrouver parmi nous, peu charmé de l'existence anglaise, mal en rapport avec ses goûts et son caractère.

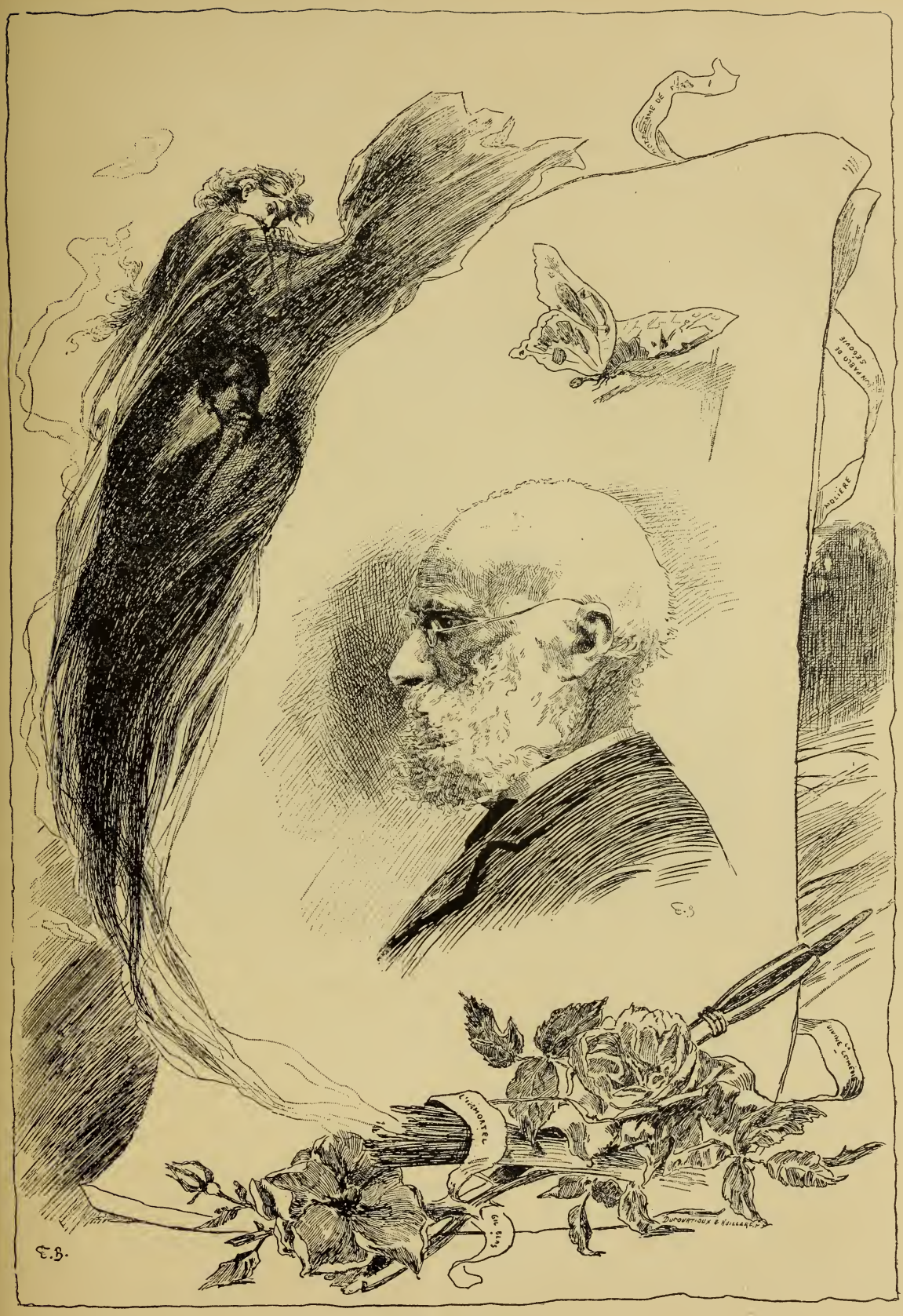
. . . . . .

Godefroy Durand est mort à Paris, quelques jours après la visite gracieuse qu'il nous avait faite.

*
* *

## YAN DARGENT

Avec Yan Dargent nous voyons réapparaître cette interprétation curieuse, toute encline à la vision, qui nous avait si fortement impressionnés chez Doré.




YAN DARGENT

Yan Dargent est un Breton fervent. Son imagination, tout émue par les légendes fantastiques qui courent les genêts et les roches, nous captive par sa saveur spéciale.

C'est surtout comme dessinateur que l'artiste conquiert sa véritable place

Dessin de Yan Dargent (librairie Ch. Delagrave).

au soleil. Son œuvre dans ce genre est très importante et d'une valeur très réelle; elle semble toute se résumer dans une de ses meilleures productions : *la Vie des saints*. Cet ouvrage renferme des encadrements d'une belle allure mystique, des lettres ornées et des titres symboliques d'un effet très religieux et très artistique.

Yan Dargent est un de ceux qui ont le plus vaillamment aidé à maintenir aux sommets qu'il a atteints cet art si éminemment français de l'illustration.

Son talent délicat et fin, ses conceptions grandioses et sereines, ses croquis et ses esquisses fantastiques, lui gardent une place bien personnelle.

Comme peintre, son œuvre reste seule inspirée de la Bretagne, dont il traduit très fidèlement le caractère sauvage et simple de ses landes et de ses bruyères.

Nous ne pouvons nous empêcher de rapprocher le nom de Yan Dargent de celui de Pierre Loti, tous deux épris de la même poésie simple et grande.

Parmi ses tableaux, nous citerons : *Au bord de la mer, Dernier Rayon, Saint Houardon,* la *Légende des lavandières,* etc. Dans cette dernière toile, nous retrouvons bien la note fantastique qui domine dans l'art de Yan Dargent. — Les arbres qui parlent dans la légende qu'Émile Souvestre nous conte dans son volume *le Foyer Breton,* parlent bien davantage dans le tableau. Leurs troncs noueux, évocateurs de formes humaines, brandissent des bras gigantesques.

Mentionnons encore : *la Chanson de Laouic, Falaise à Morgat, Souvenir d'enfance, le Menhir,* etc.

Ces tableaux sont d'une tenue de coloris très fidèle, la composition originale est puissante ; Yan Dargent semblerait rappeler, par la passion du sol qu'il habite, Millet, dont la célébrité ne dépassa jamais la description naïve avec laquelle il nous traduisit le paysan qu'il rencontrait près de chez lui.

La cathédrale de Quimper, les chapelles de Saint-Corentin, de Saint-Roch, de Sainte-Anne, l'église de Sainte-Houardon à Landerneau, doivent au pinceau de Yan Dargent des fresques de belle venue, faites avec un désintéressement d'artiste joint au patriotisme breton le plus élevé.

Yan Dargent est né à Saint-Servais (Finistère) en 1824. C'est Jobbé-Duval qui l'aida de ses premiers conseils. Le jeune artiste, dont l'originalité n'était due, dès le principe, qu'à la naïveté de ses tendances, voulut, dès ses débuts, se dégager de toute empreinte. C'est comme tel que nous l'admirons maintenant dans son œuvre immense.

Les éditeurs les plus en renom réclamèrent tour à tour le concours de Yan Dargent. Dans le *Tour du monde,* dans le *Magasin pittoresque,* la *Vie*

Dessin de Yan Dargent (librairie Ch. Delagrave).

*à la campagne,* les *Aventures de Pierrot,* la *Divine Comédie* du Dante, l'artiste nous émeut et nous charme. Dans cette dernière œuvre, une des suites les plus remarquables de l'auteur, Yan Dargent n'a pas craint de s'attaquer au Dante après Gustave Doré, et il a réussi dans son entreprise. Puis

viennent les *Contes* d'Andersen, *Christophe Colomb, le Désert et le Monde sauvage...*

L'aspect de l'ensemble des productions de Yan Dargent nous rappelle, du point de vue de l'effet et de l'exécution, certaines pages de Gustave Doré.

Les deux illustrateurs, en effet, se laissèrent emporter par leur imagination, tous les deux personnels cependant dans une fantaisie toute différente.

Yan Dargent vit retiré en Bretagne, au milieu des schistes, des granits, dans cette contrée solitaire où les champs se mêlent aux bois, aux landes et aux bruyères, près de Saint-Pol-de-Léon.

L'artiste n'a jamais possédé de pied-à-terre à Paris; toujours épris du ciel bleu et de l'atelier en plein air, il préfère les routes poudreuses et les sons plaintifs du biniou au macadam de nos villes.

Il habite le plus souvent son castel de Créac'h-André, petit manoir qui se dresse sur la falaise solitaire, à l'endroit même où, étant à l'école, il venait en promenade les jeudis et les dimanches.

Dans l'atelier de Yan Dargent, rien de caractéristique; seulement une foule de productions variées qui couvrent les murs. Du reste, la mer offre ses grèves à l'étude, et l'artiste préfère le plein air. Très ardent pour la pêche au large, excellent nageur malgré son grand âge, Yan Dargent ne se repose pas encore.

Nous avons eu le plaisir de lire à M. Yan Dargent les quelques lignes que nous lui consacrons ici. — Les yeux humides, très heureux, l'artiste nous prend les mains : « Ah! dites-le bien haut, Monsieur, dites-le, l'illustration est le berceau de l'esprit d'interprétation ; grâce à elle les enfants ont appris à lire dans la création, par le spectacle qu'elle leur présentait, de même qu'en littérature les Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand surtout, les Bayard, les Doré, etc., furent des initiateurs véritables de la nature. Voyez le Salon depuis 1850! Combien il s'est transformé avec la hardiesse et l'imagination des dessinateurs!

« Vous parlez ici de mon culte pour les légendes, de la presque personnalité que je leur dois; cela est juste : pensez qu'elles hantèrent toute ma jeunesse.

« Dans cette vie factice, imbue du moyen âge, j'ai, pour ainsi dire, été

Dessin de Yan Dargent (librairie Furne).

façonné par ces visions de rêve. Aujourd'hui, l'influence de la religion un peu exaltée de ma Bretagne n'a pas empêché en moi la liberté d'opinion. — La franchise de mon caractère, mon entêtement, si vous le voulez, de Breton, m'ont fait rejeter toute chose que je ne sentais pas; je désirerais

que la vie fût d'accord avec l'âme, et que jamais on ne transigeât avec sa conscience.

« Je demeure cependant encore très impressionné des premières empreintes de mon enfance : quelques légendes de jadis, quelques peurs accrues par mon cerveau enclin à la chimère, me sont restées, malgré leur très naturelle explication, comme des apparitions mystiques, des manifestations... diaboliques, qui me font frissonner encore.

« Esprit patient, lent, peu avide de civilisation, j'étais resté dans ma lande et parmi mes genêts sans nul autre désir que celui de satisfaire naturellement mes désirs artistiques, ne m'inspirant que de ce que je voyais, sans maître, sans références, par conséquent allant tout seul au gré de ma nature. »

Et comme nous nous étonnons de l'extraordinaire verdeur de notre interlocuteur, il nous dit : « C'est à cette émission simple de nature qui ne froisse pas l'être, à la tranquillité de mes goûts et à la placidité que j'apporte dans l'exercice de mon art, que je dois mon heureuse santé; il faut vivre à mon âge synthétiquement, voyez-vous.

— Que pensez-vous de l'art actuel? demandons-nous encore.

— Dans la fantaisie des dessinateurs, des peintres d'aujourd'hui, je remarque une tendance purement individuelle : plus d'écoles, plus d'ateliers achalandés, plus de passivité en art; donc on s'émet, semble-t-il, davantage selon soi-même, et quand il sera donné à l'individualité de se produire strictement, comme le pommier donne des pommes, il naîtra, selon moi, quelque chose de beau!

« La photographie, je suis de votre avis, entre autres désastres que vous signalez dans l'art qui vous occupe, causa la mort du grand paysage, j'entends par là la fin de cette manière célébrée par Poussin, Claude Gelée et, plus tard, Corot, Français.

« Pour moi, ce paysage-là était le plus vraiment intellectuel; il émanait du cerveau, on l'exécutait de chic après l'impression ressentie du beau

site que l'on venait de voir, Maintenant on s'assied devant la nature, on la copie tout bêtement. La photographie, alors, ne vous paraît-elle pas plus exacte, ne la préférez-vous pas? »

Dessin de Yan Dargent (librairie Furne).

Nous parlons ensuite à M. Yan Dargent de Gustave Doré, que le grand dessinateur connut beaucoup; nous lui demandons son avis sur ce maître.

« Doré, voyez-vous, possédait un sentiment du mouvement extraordinaire; il n'avait, en revanche, aucun égard pour les sentiments intimes, les scènes familiales, les choses du cœur. Il avait la science du mouvement,

c'est-à-dire la symétrie de l'action. Tout ce qu'il dessinait était fait de « chic » ; ses démons de l'enfer débordaient d'une audace outrecuidante presque, dans leur anatomie fantastique, donnant la sensation juste, alors que les erreurs les plus imaginables s'offraient seules à l'œil, souvent rachetées, il est vrai, par une symétrie qui le sauvait presque toujours.

« Le déhanchement, les ports de jambe, les inflexions du corps, tout ce qui, en un mot, n'est pas mathématiquement correct, le déroutait totalement et lui faisait commettre des fautes énormes. »

Nous quittons, sur ces dernières paroles, M. Yan Dargent, et nous le remercions ici des excellentes idées d'art qu'il a émises ainsi que des souvenirs si intéressants qu'il a bien voulu nous communiquer.

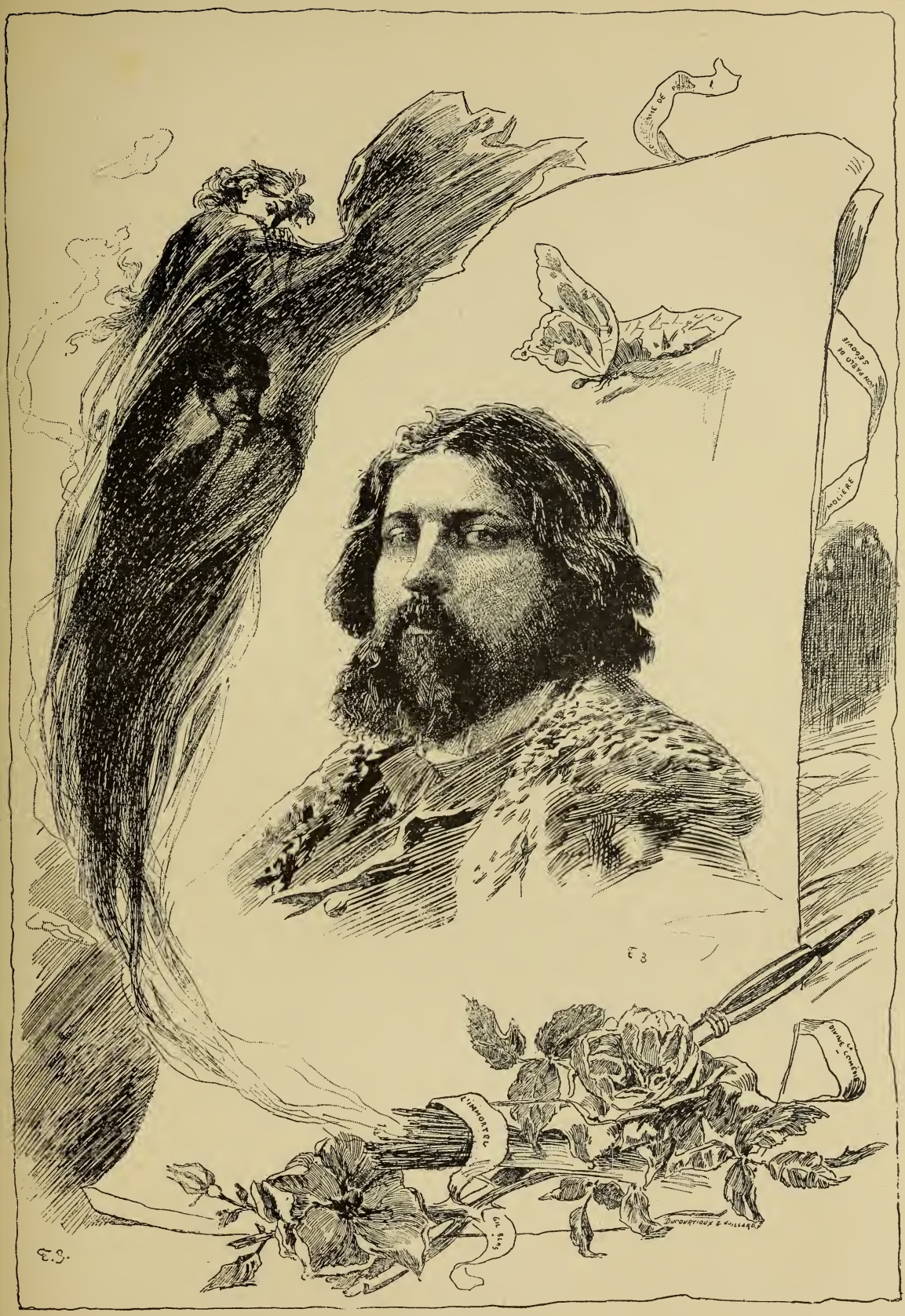
*
* *

## DANIEL VIERGE

Vierge est un des illustrateurs les plus curieux de notre époque. Sa valeur est considérable, tant par l'influence très sensible qu'elle a exercée sur l'art dont nous nous occupons, que par l'esprit original qu'elle y a apporté.

La facture de Vierge était nouvelle ; c'étaient des taches de belle couleur, faites avec esprit, qui succédaient à l'attirance seule du dessin incolore, confiné dans sa forme juste sans l'impression violente.

Cette subite apparition d'un genre nouveau, en raison peut-être aussi de son caractère exotique, frappa, puis charma, quand on fut habitué à la brutalité et à l'étrangeté de cette manière. Callot, à certains moments, semble avoir inspiré l'artiste ; tous ces bossus, ces culs-de-jatte qu'il nous étale avec plaisir sont exagérés dans leur « hideur » ; le caractère de leurs




DANIEL VIERGE

difformités en est encore accentué avec une complaisance curieuse, côté bien caractéristique de ce cerveau, cherchant l'étrange et ne se trouvant à l'aise que dans le « curieux ».

D. Vierge est né en Espagne le 5 mars 1851, fils d'un célèbre dessinateur d'illustrations nommé Urabietta-Ortiz, dont la production dans ce pays et pour l'Amérique est des plus importantes.

D. Vierge a conquis ses vrais titres de gloire en France. Ses meilleures œuvres furent conçues pour notre pays ; notre art national lui doit beaucoup, par l'attachement qu'il lui voua en même temps que par les progrès que son originalité lui fit faire.

Au reste, l'artiste n'a presque jamais quitté Paris ; il se plaît parmi nous ; enchaîné par une douce reconnaissance, il a conquis ses lettres de naturalisation.

Daniel Vierge sut d'abord dessiner avant de savoir lire, ses dons l'emportaient sur l'étude. Dès l'âge de dix ans, l'artiste copia des « Gavarni », épris de leur couleur, de leur tache *amusante*. Nous retrouvons facilement, du reste, une analogie de facture entre les deux dessinateurs, tous deux coloristes, épris de ces noirs francs, d'un « heurté » souvent si captivant. A quinze ans, le jeune homme entra à l'École des beaux-arts de Madrid, d'où il ne sortit qu'en 1869.

Là Vierge apprit ce que Ingres appelait *la probité de l'art,* dessinant sérieusement et laborieusement d'après nature, puis épurant graduellement son étude jusqu'à ce que le petit personnage fût fixé sur le papier, non seulement avec l'expression caractéristique du mouvement, mais encore avec ses principaux traits typiques et pittoresques. Cette règle qu'il s'était faite, du reste, de ne pas faire des croquis dans la rue, et de ne point prendre de notes, imposait à l'artiste des efforts de mémoire et l'obligeait à une sorte de synthèse, d'où naquit son individualité.

Que nous voilà loin des tendances inhérentes aux écoles d'aujourd'hui ! Ne semble-t-il pas que de cette étude mathématique qui préside aux com-

positions compliquées que nous voyons de nos jours (pensées de réflexion surtout) et que de cette exécution faite seulement en face du modèle, l'esprit d'un sujet se soit évanoui? Combien la culture de la mémoire de l'œil, si nécessaire à tout artiste, demeure aussi indispensable que la composition et le dessin académique!

A cette époque, l'artiste produit des œuvres remarquables pour son pays, *la Nuit de Blasco, les Mystères de Rome,* entre autres.

Tous ces dessins sont d'une ardeur bien espagnole, toujours espagnole même, en plein soleil avec des ombres arrêtées, des taches d'un effet sûr dans un mouvement étrange.

En raison de ses qualités natales bien particulières, l'artiste reste plus attachant dans la traduction des scènes de son pays; sans cesse entraîné par la fougue de son talent exubérant, il ne se maîtrise pas volontiers; il vibre quand même dans cette facture toujours la même. Quelquefois le dessin devient confus, souvent presque incompréhensible; mais cela est beau pourtant, conçu dans une chaleur d'exécution qui rappelle Goya.

Daniel Vierge résume, en un mot, l'artiste doué, passionné de musique, adorant les vers. Les manifestations d'art, les moindres, il s'en imprègne, cerveau accessible au « beau » sous toutes ses formes. Producteur fécond, sans cesse tourmenté par la soif des formules, toujours entraîné par sa pensée, l'artiste demeure un des plus puissants interprètes de la nature.

Ce fut au *Monde illustré* que D. Vierge fit ses premiers dessins en France, présenté par l'écrivain Yriarte, un admirateur du nouveau venu.

Il exécuta pour ce journal ses plus belles pages peut-être, ces pages suggestives qu'il suffit d'avoir vues une fois pour les retenir. Ce sont : *Moisson en Gallicie, Cabaret espagnol, le Dimanche, Scènes de la révolution en Espagne.*

A cette époque Vierge parlait très peu notre langue, et pendant la guerre de 1870, les aventures les plus drolatiques lui advinrent.

L'artiste, au moment de nos désastres, n'avait pas voulu quitter notre

pays; un jour qu'il était arrêté devant une caserne de gardes nationaux, drapé dans un long manteau espagnol, en train de dessiner, il fut tout à

Dessin de Vierge, extrait de *Don Pablo de Ségovie* (librairie Baschet).

coup appréhendé, bousculé et finalement traîné au poste. On le prenait pour un espion, la foule voulait le déchirer. Devant le commissaire, l'artiste, tant bien que mal, dans un jargon peu compréhensible, se recom-

manda du *Monde illustré*. Au bout de quelques heures, après enquête, on le relâcha.

Daniel Vierge à son arrivée en France, très tourmenté par les moyens d'interprétation qu'on lui offrait, peu en rapport avec sa *facture*, dressa une équipe de graveurs toute attachée à la traduction de ses œuvres.

De plus, comme, malgré la rapidité de sa conception, Vierge était très souvent en retard pour ses dessins, il lui fallait pour arriver à temps une collaboration vraiment dévouée, qu'il trouva du reste chez des artistes tels que Alfred Martin, Quesnel, Lepère, Parys, etc. A mesure qu'il terminait une partie du dessin en cours d'exécution, il la donnait à graver, puis c'était une autre, retouchant, finissant, allant de droite et de gauche, tout cela joyeusement entremêlé de chansons espagnoles avec accompagnement de guitare.

Bientôt, les graveurs s'étant dispersés, Vierge se rabattit sur les papiers dits *procédés*, dont il tira par la suite un brillant parti.

Les productions de D. Vierge, extrêmement habiles, si facilement évocatrices, sont fort nombreuses à cette époque. Nous citerons : la *Maison de Nazareth*, le *Musée des familles*, le *Tour du monde*, la *Mosaïque*, le *Magasin pittoresque*, etc., et tant d'autres journaux, dans lesquels ce tempérament puissant témoigna de toute sa flamme.

Puis c'est dans l'*Homme qui rit*, de Victor Hugo, dans les *Travailleurs de la mer*, *Notre-Dame de Paris*, l'*Histoire d'un crime*, *Quatre-vingt-treize*, etc.

Le célèbre poète avait pour son éminent interprète une haute considération; il voulut même un jour le connaître. Des relations sympathiques s'établirent alors entre les deux hommes, au cours desquelles le dessinateur fit, d'après l'immortel auteur des *Châtiments*, des portraits curieux, d'un précieux intérêt pour l'avenir.

Parmi les autres œuvres de l'artiste nous voyons encore : *Gil Blas*, *Don Quichotte*, le *Voyage au pays des milliards*, les *Va-nu-pieds* de Cladel, et les illustrations remarquables de l'*Histoire de France* de Michelet.

*Don Pablo de Ségovie* nous paraît devoir être le chef-d'œuvre du grand artiste.

Un épouvantable malheur a frappé dans ces dernières années Daniel Vierge : une attaque de paralysie a complètement immobilisé le côté droit

Dessin de Vierge, extrait de *Don Pablo de Ségovie* (librairie Baschet).

de l'artiste. Quelle navrante chose, et combien il a dû souffrir de cette inaction obligatoire, celui qui a produit tant de jolies choses, et qui croyait avoir le droit de récolter tranquillement en paix le fruit d'un labeur si acharné!

Chose curieuse, alors que la mémoire s'évanouissait dans ce cerveau fécond, alors que les facultés les plus indispensables avaient déserté cette

grande intelligence, l'intellect seul du dessin, de la forme, subsistait, subordonné seulement à des difficultés matérielles.

C'est ainsi que, doué d'une énergie surprenante, Daniel Vierge ne se repose pas; il dessine de la main gauche, et semble avoir retrouvé maintenant le talent qui s'était un moment dérobé. Dans ses productions actuelles, les qualités qu'il avait affirmées jadis apparaissent encore, un peu atténuées peut-être, mais toutes dignes cependant de la griffe du maître. Daniel Vierge travaille en ce moment plus particulièrement pour l'Amérique.

Daniel Vierge s'est retiré, depuis longtemps déjà, dans une petite maison située à Boulogne-sur-Seine. C'est là que nous avons été voir le grand artiste, pour tâcher d'obtenir de lui des détails complémentaires.

Vêtu d'un long sarrau blanc, un chapeau de feutre rabattu sur les yeux, Vierge se lève aussitôt de sa table de travail, installée dans son jardin. Il nous serre cordialement les mains, et nous causons.

La conversation nous est heureusement facilitée par l'intermédiaire de quelques amis réunis autour du maître, car, comme nous l'avons dit, l'hémiplégie qui vint si terriblement frapper Vierge lui interdit presque la parole.

L'artiste comprend fort bien tout ce qui lui est dit, ses yeux s'allument soudain, il veut parler, et, hélas! les mots échouent sur ses lèvres dans la fièvre du débit, dans le désir intense de s'exprimer.

« Mon mari, nous dit M^me^ Vierge, possède une mémoire excellente encore, malgré son terrible accident; mais, chose curieuse, il a perdu la notion des lettres, il ne sait plus lire; il comprend la musique, vous entend fort bien, mais, quoique en possession de toute sa lucidité d'esprit, il ne voit que du blanc et du noir dans un livre. Depuis quelques jours il apprend les lettres de l'alphabet...

« Seules ses facultés artistiques demeurent; cela est presque miraculeux. »

Et comme nous demandons encore à Mme Vierge à quelle époque le terrible malheur frappa son mari :

« C'est au lendemain de l'anniversaire de la quatre-vingtième année de Victor Hugo, nous répond-elle. Vierge se trouvait dans un hôtel situé vis-à-vis de celui du maître, où il faisait des croquis de cette imposante fête. Il sentit un courant d'air et s'affaissa. Aussitôt on manda le grand médecin Charcot... »

A ce souvenir, les yeux de l'artiste qui nous occupe étincellent, et un compatriote de Vierge, assis à ses côtés et qui a surpris les regards allumés de son ami, nous conte que le célèbre praticien, lorsqu'il se trouva en face de Vierge, presque inanimé, s'écria :

« Cet homme est perdu, il n'en a pas pour trois jours. »

L'artiste avait entendu cette lugubre prophétie, dont il garda, semble-t-il encore, rancune au grand docteur jusqu'au jour de sa mort. On nous dit même que Vierge, ce jour-là, respira de meilleur cœur et se rappela quelque peu les trois journées qu'il lui avait seulement prédites, de façon si bourrue, sans égards.

« Notre compatriote Rico, nous dit M. Brocos dans un pur accent espagnol, venait jouer souvent de la guitare au chevet du malade ; cela le distrayait ; il voyait son pays à travers les sons grêles de cet instrument qui nous est familier...

« Il déploya une énergie extraordinaire pour réagir contre sa maladie. Les médecins avaient conseillé à Vierge beaucoup d'exercice, les marches forcées. Pendant plusieurs années ce grand et malheureux artiste fit de trente à quarante kilomètres tous les jours, *par quelque temps qu'il fit,* marchant seul, un bâton à la main, couvert de poussière, le teint pâle, méconnaissable.

« Il parvint ainsi à enrayer les progrès de son terrible mal et à *refaire* sa carrière artistique.

« De jour en jour des progrès s'observent chez notre ami, et cela au grand

étonnement, je dirai plus, devant l'incrédulité la plus profonde de la part de beaucoup, qui s'imaginent que Vierge n'a jamais plus dessiné depuis son accident, et que ce sont des dessins anciens qu'il ressuscite!

« M. Charcot lui-même n'a jamais voulu croire aux facultés presque entièrement recouvrées de notre ami. »

Et comme nous insistons auprès de M. Rico pour essayer d'obtenir de nouveaux renseignements, des anecdotes, des souvenirs :

« C'est au cours d'un voyage que j'ai fait avec Vierge en Gallicie que l'artiste s'est documenté pour son beau livre *Gil Blas*. Notre séjour là-bas fut des plus exquis, animé par la verve intarissable de mon compagnon de route. Vierge a toujours possédé au fond les fantaisies d'un écrivain comique; il avait des idées pour tous et pour tout. Très loquace, très original, les moindres objets affectaient, à travers son cerveau, une forme cocasse, étrange, burlesque aussi, témoignant de la manière de voir la plus originale.

— Vierge fit-il de la peinture? demandons-nous encore à notre aimable interlocuteur.

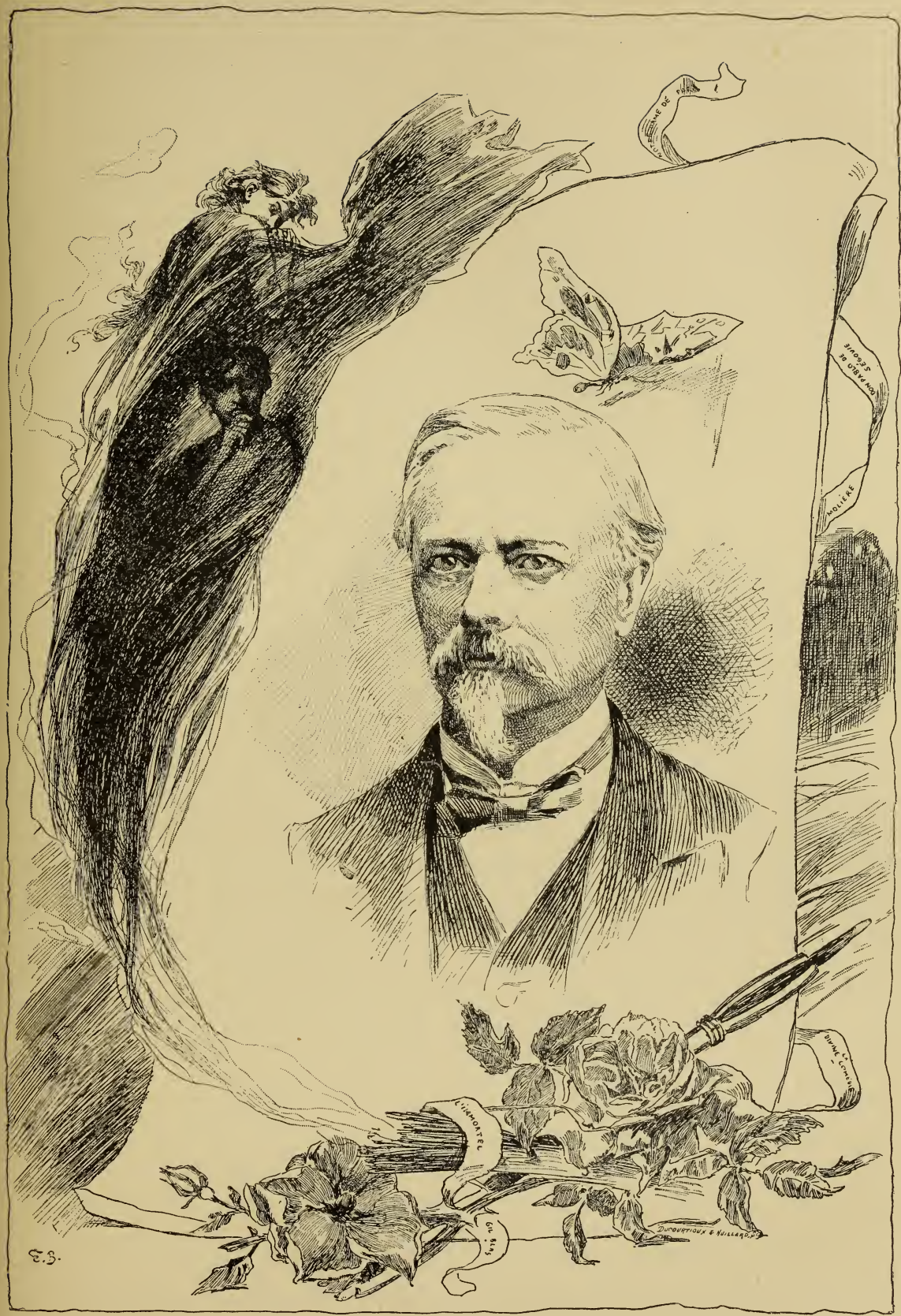
— Peu, mais avant sa paralysie il désirait beaucoup entreprendre quelques tableaux; de préférence l'époque de Vélasquez et de Philippe IV l'attirait par les riches costumes de cette époque, qu'il possédait tous. Mais notre ami nous disait toujours : — Je veux être assis sur un sac d'écus avant de me mettre à peindre, car là les sifflets de tout le monde ne sauraient m'atteindre ! »

Tandis qu'on nous parle, nous jetons les yeux sur de nombreux albums de voyages que l'artiste contemple souvent et qu'il suit avec nous d'un regard profond, presque énigmatique, fait de tristesse un peu et de rêverie lointaine. Pour finir, l'un des amis de Vierge, présent pendant notre visite, nous conte cette amusante histoire, dont le narrateur fut témoin en Espagne aux côtés de Vierge.

« C'était aux débuts de Daniel, nous étions tous deux élèves à l'École

des beaux-arts. Un jour, notre maître, Don Frederico de Madrazo, très mécontent de l'étude peinte de notre ami, la corrige soudain, dans un coup de colère, avec un pinceau enduit de bleu de Prusse. Vierge aussitôt, sans se décourager, convertit la « correction » de son maître en une superbe tête d'âne, qui regardait Madrazo. L'habile professeur rit, il était désarmé. »

C'est sur ce dernier trait, au souvenir duquel Daniel Vierge sourit joyeusement, que nous quittons le maître, après lui avoir longuement serré la main.




PHILIPPOTEAUX

IX

FÉLIX PHILIPPOTEAUX. — ANDRIEUX. — HENRY SCOTT. — GIACOMELLI.
HENRI PILLE.

## FÉLIX PHILIPPOTEAUX

Philippoteaux est un des plus grands noms de l'illustration. Nous laisserons de côté le peintre pour ne nous occuper que du dessinateur. Qu'il nous suffise de dire que l'artiste, dans les deux genres, excella, et que peut-être il doit la meilleure partie de sa célébrité à l'illustration, dans laquelle il a laissé des pages admirables.

Ses dessins sont des tableaux; la composition en est d'une science irréprochable, l'effet *sûr*, et les qualités de la plus scrupuleuse observation se joignent dans son art au sentiment très exact de la scène qu'il traite.

Le talent de Philippoteaux se complaît à la représentation des batailles; il a dessiné toutes les époques avec la même exactitude. Les costumes sont bien reconstitués, et les moindres détails dans l'armement sont justes, ainsi que les forts, que les moyens de défense des époques les plus lointaines.

Il fut un des maîtres que préférait de Neuville; l'influence même de

Philippoteaux se fit très sérieusement sentir aux débuts de de Neuville. Mais chez ce dernier artiste la vigueur fut plus grande, l'interprétation plus nerveuse; il sut animer davantage ses personnages, tout en s'inspirant de la maîtrise de Philippoteaux, tempérée par une science plus pure, mais peut-être un peu froide.

Philippoteaux a produit énormément, pour toutes les grandes maisons d'édition. Il avait commencé à dessiner pour le *Journal pour tous,* puis pour l'éditeur Hachette dans *le Consulat et l'Empire* de Thiers, avec de Neuville, et dans l'*Histoire de France* de Henri Martin, etc.

Toutes les productions de cet artiste sont des reconstitutions patientes, d'un haut intérêt, bien inspirées des temps passés; ce sont des documents.

C'est M. P. Philippoteaux, le fils du dessinateur qui nous occupe, qui dut continuer les illustrations de l'*Histoire de France* de Guizot, commencées par A. de Neuville. Il s'acquitta de très heureuse façon de cette tâche périlleuse.

*
* *

## ANDRIEUX

Andrieux fut un dessinateur très intéressant. Doué de qualités naturelles, possédant à la fois le sens du pittoresque, l'intuition du mouvement et une invention inépuisable, l'artiste se contenta seulement de ses facultés innées. Impressionniste, c'est-à-dire ému d'une note fugitive de la nature, sans s'attarder à l'étude sincère et recueillie, Andrieux ne nous paraît pas avoir laissé dans l'art français les traces lumineuses que semblaient faire entrevoir ses magnifiques qualités.

Chez lui, le « chic » luttait avec la « sincérité », cette qualité d'une tout autre importance. L'avant-dernière génération, à laquelle appartenait An-

Dessin de Philippoteaux (librairie Lahure).

drieux, se souciait peu de ce principe fondamental de tout art durable, qui ne repose que sur cette observation naïve, cette étude constante de la nature.

L'évolution qui se fit dans ce sens surprit l'artiste comme tant d'autres et le désarma; faute de cette éducation artistique fondamentale, il ne progressa pas, tandis que l'école nouvelle marchait à pas de géant vers la recherche du *vrai*.

Que faire? Andrieux était trop âgé pour recommencer sa carrière. Il se laissa choir dans l'entêtement de la routine. Dédaigné avant qu'il ne fût oublié, cet artiste, avec ses merveilleuses dispositions naturelles, était venu de dix à quinze années trop tôt, dépassé par des talents peut-être inférieurs au sien, mais inspirés d'une autre tendance, dans une manière nouvelle.

Andrieux naquit à Paris en 1832. Reçu au Salon à l'âge de dix-huit ans, le jeune artiste, dont les débuts avaient été des moins encouragés, porta aussitôt à son père la photographie de son tableau. Les remontrances paternelles reprirent de plus belle; finalement la porte s'ouvrit pour se refermer sur les imprécations d'un père peu disposé à admettre les « fantaisies » d'un fils *incorrigible*.

Une œuvre de sa jeunesse, intitulée *la Prise de Sébastopol,* fut achetée pour un musée anglais.

A l'âge de vingt ans, Andrieux fit la connaissance d'Albert Wolf, le distingué critique du *Figaro*. C'était au café, près du théâtre de la Porte-Saint-Martin; le littérateur et le dessinateur se trouvèrent en présence, l'un analysant mentalement la « pièce » qu'il venait d'entendre, l'autre couvrant des feuilles de papier à lettre de toutes les fantaisies qui couraient dans son cerveau.

Bientôt attiré par les dessins curieux que faisait son voisin, Wolf, charmé, serra la main d'Andrieux et commanda des bocks. Cette amitié, cette sympathie plutôt, qui avait réuni les deux hommes, dura jusqu'aux derniers

instants d'Andrieux et se prolongea même au delà de la mort, par l'affection généreuse que prodigua le grand critique à toute la famille de son ami.

Au temps de la jeunesse d'Andrieux, quelle joyeuse folie! Bras dessus, bras dessous, on partait, un carton sous le bras, et le long des quais on éparpillait, à des prix ridicules, des dessins de toutes sortes, que les marchands se partageaient en riant de ces visages épanouis qu'ils faisaient si... facilement.

Après cela, les quais débordant d'œuvres lâchées à vil prix, grâce à cette inondation de dessins,... on allait au théâtre, on soupait...

Le père d'Andrieux était secrétaire du duc de Nemours. Revenu à des sentiments plus encourageants pour la carrière qu'avait choisie son fils, il obtint pour celui-ci un petit atelier dans les combles, aux Tuileries.

Dès ce jour, la glace était rompue, l'artiste travailla plus sûrement, et il commença à produire des illustrations d'un charme évident, dans leur invention curieuse et facile.

Il fit une série de lithographies sur les gardes nationaux, dont le succès fut considérable. Ses charges de pompiers de campagne, ses revues devant M. le maire, sont autant de pages extrêmement drôles, d'un effet comique sûr, obtenu par les moyens les plus simples.

Puis, c'est au *Monde illustré,* pendant la guerre, qu'Andrieux nous captive par son esprit inventif et sa science sans prétention.

Plus tard, le marquis de Tramcourt, fortement épris du talent de l'artiste, voulut l'accaparer. « Il ferait ce qu'il voudrait, toutes ses productions seraient achetées par son admirateur. »

Andrieux accepta, jusqu'au jour où l'un de ses amis lui lança cette interrogation : « Il t'a donc acheté, le marquis? » D'une fierté sans pareille, sentant sa liberté en quelque sorte enchaînée, l'artiste prit son vol et abandonna son protecteur.

D'un tempérament très artiste, indépendant de caractère et très porté vers la rêverie, Andrieux subit bien souvent les exigences et les

Dessin de Philippoteaux (librairie Lahure).

caprices de ses nombreux amis, au détriment, souvent même, de ses intérêts propres.

Témoin cette anecdote : l'artiste habitait à Samois, dans une maison de campagne qu'il avait fait construire vers 1876 sur un terrain que la commune de ce pays lui avait donné, en reconnaissance d'une décoration qu'il avait peinte pour la mairie. Titré, *les Sciences*.

En face de Samois, aux Plâtreries, habitait, nous l'avons dit, l'éditeur Furne, cet esprit distingué, d'une affabilité rare, dont la propriété était ouverte à tous les artistes.

Andrieux devait aller à Paris pour remettre à Beugniet, marchand de tableaux, des aquarelles que celui-ci lui avait commandées. Mais Furne veillait, avec toute cette élite d'esprits distingués dont il savait s'entourer. Les tentations étaient grandes, les conversations captivantes, et les repas succulents. Finalement Andrieux céda aux instances de ses amis et demeura l'hôte de Furne pendant trois jours, au cours desquels il oublia le marchand qui l'attendait impatiemment.

L'artiste a collaboré pendant longtemps à la *Vie à la campagne,* de Furne; nous lui devons encore, entre autres illustrations, celles du *Dernier Jour d'un condamné,* de Victor Hugo.

Andrieux était un esprit chagrin, sans cesse tourmenté, mécontent toujours de son œuvre, qu'il remaniait à l'infini. Une scène de bataille devenait en peu de temps, sous ses doigts agacés, un épisode d'inondation; c'était le continuel recommencement d'une imagination en ébullition, sans la volonté de fixer une idée entrevue.

Dans ses derniers temps, il vivait isolé, très aigri, exécutant, la mort dans l'âme, les dessins endiablés et cocasses que lui commandaient les marchands, espérant jusqu'à la fin de sa vie que ce seraient les derniers.

Ce succès de la foule, qui lui était dû par l'étonnante fantaisie de ses *charges,* de *pompiers* entre autres, le mettait hors de lui; il rêvait de s'attaquer à plus noble tâche; une grande illustration de *Don Quichotte*

le hantait, qui eût racheté et mis fin à sa popularité, qu'il disait mal acquise.

Et cependant l'artiste posséda un sentiment du grotesque bien particulier, qui semble l'avoir prédestiné aux scènes comiques; personne mieux que lui n'obtint le ridicule d'une physionomie, avec plus de bonheur, sans pour cela que cette figure perdît rien de sa forme humaine.

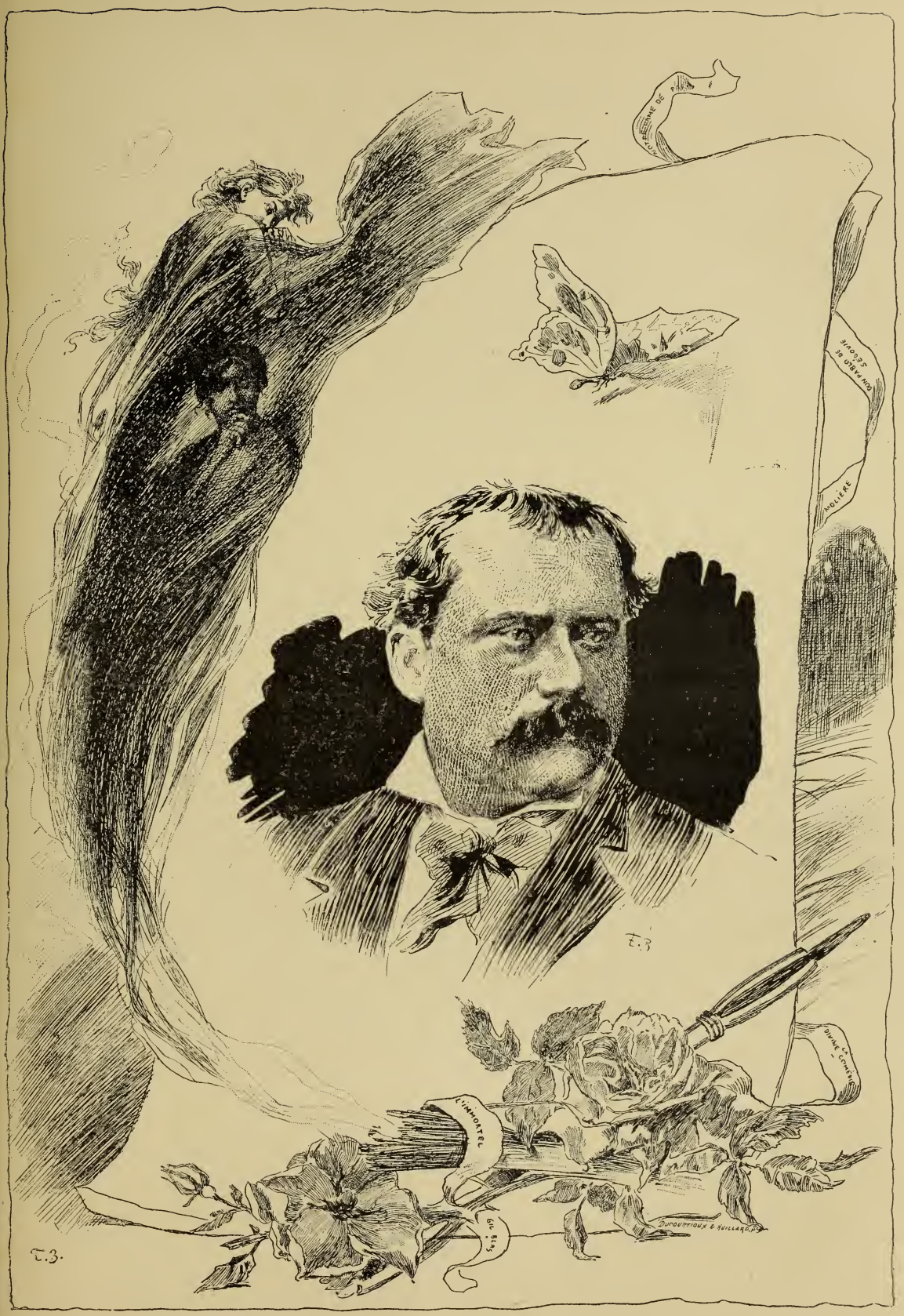
Les hautes aspirations d'Andrieux eussent-elles aussi heureusement abouti qu'il le désirait? Nous savons, certes, des œuvres très délicates de cet artiste; mais en présence du manque d'études premières dont elles témoignent, ne nous est-il pas permis de nous contenter de ce que nous voyons?

Ainsi donc, tandis qu'il méprisait ses amusantes charges que s'arrachait le public, Andrieux s'acharnait à traiter avec une préférence marquée les sujets les plus terribles, les luttes violentes, les barricades, qu'il trouvait d'essence supérieure... (Était-ce un effet du souvenir des massacres de 1848, auxquels il avait assisté?)

Chose curieuse, l'artiste, qui semblait se complaire dans cette atmosphère de carnage, de poudre, et de mort, conservait devant son œuvre le calme le plus parfait, la sérénité la plus complète. Un détail même, pour mieux dépeindre cet étrange caractère : Andrieux avait au plus haut point la crainte du danger. Timoré à l'excès, poltron même, l'effroi qu'il éprouvait des choses les plus simples, tellement en contradiction avec les sujets qu'il affectionnait, était des plus extraordinaires.

Apercevait-il une vache, aussitôt il se garait; un cheval qui se cabrait le faisait fuir au plus vite; jamais il ne serait monté dans une voiture d'ami; c'est à peine s'il consentait à se risquer dans un omnibus, et encore ne s'y résignait-il que parce qu'il y avait beaucoup de monde avec lui. »

Somme toute, l'œuvre d'Andrieux, qui se ressent, quoique très personnelle, de l'influence des Decamps, des Leleu, nous rappelle, par son mode de « crayonnage », les dessins de Gavarni, dont la tendance fut plus parti-




H. SCOTT

culièrement gaie, plus tendante à l'expression des choses calmes et élégantes, bien en rapport, en un mot, avec les sujets qu'il traita.

Les dernières années d'Andrieux sont un long martyre ; la maladie acheva ce corps déjà miné par le découragement ; son indomptable fierté se retrancha derrière ce qu'il appelait « l'injustice du temps », et qui n'était autre chose qu'un manque de métier déplorable, en présence des qualités naturelles de premier ordre qu'avait cet artiste.

Andrieux est mort en 1881 ; il n'avait que quarante-neuf ans.

*
* *

## HENRY SCOTT

Henry Scott fut un gracieux décorateur, doué d'un œil très fin et d'une délicatesse très personnelle ; cet artiste obtint en France un succès mérité.

Scott naquit au Havre en 1849, de parents anglais. Il avait commencé par faire des décors à l'atelier de M. d'Herbes, fournisseur des toiles de fond du théâtre de cette ville.

Après deux années d'apprentissage et d'études sérieuses à l'école de ce maître, l'artiste vint à Paris pour se perfectionner, en même temps que dans l'espoir d'un gain plus profitable et d'une renommée plus facile.

A la suite de déboires et de luttes de toutes sortes, Scott partit pour l'Espagne, où il peignit des décors pour Barcelone. Il avait à cette époque quatorze ans.

Esprit capricieux, toujours avide de *nouveau,* le jeune homme se laissa aller à sa *nature,* courant au-devant des aventures, à travers l'inconnu, abandonné qu'il était à toutes les jouissances de l'imprévu, avec son imagination d'artiste.

Vivant au jour le jour des seules ressources de son art exercé en hâte, Scott, dans cette soif de voyages qui l'étreignait sans cesse, aidé de quelques sommes d'argent économisées à cet effet, part pour l'Italie.

Ici l'artiste devient le héros d'une série d'aventures indescriptibles ; loin de Paris, pour lequel il commence à éprouver l'admiration qui plus tard ne l'abandonna jamais, le *spleen* le gagne, il souffre.

L'occasion, heureusement, se présente pour lui de regagner la patrie qu'il pleure.

Une troupe nomade de comédiens doit partir faire une tournée à travers la France. Il entre bravement dans la troupe; acteur et souffleur tout à la fois, il met au service de l'*occasion* tous les trésors de son intelligence. Il peint des décors, semant généreusement ses brillantes qualités, vaguement rémunérées par la maigre pitance qu'il partage avec ses compagnons de route.

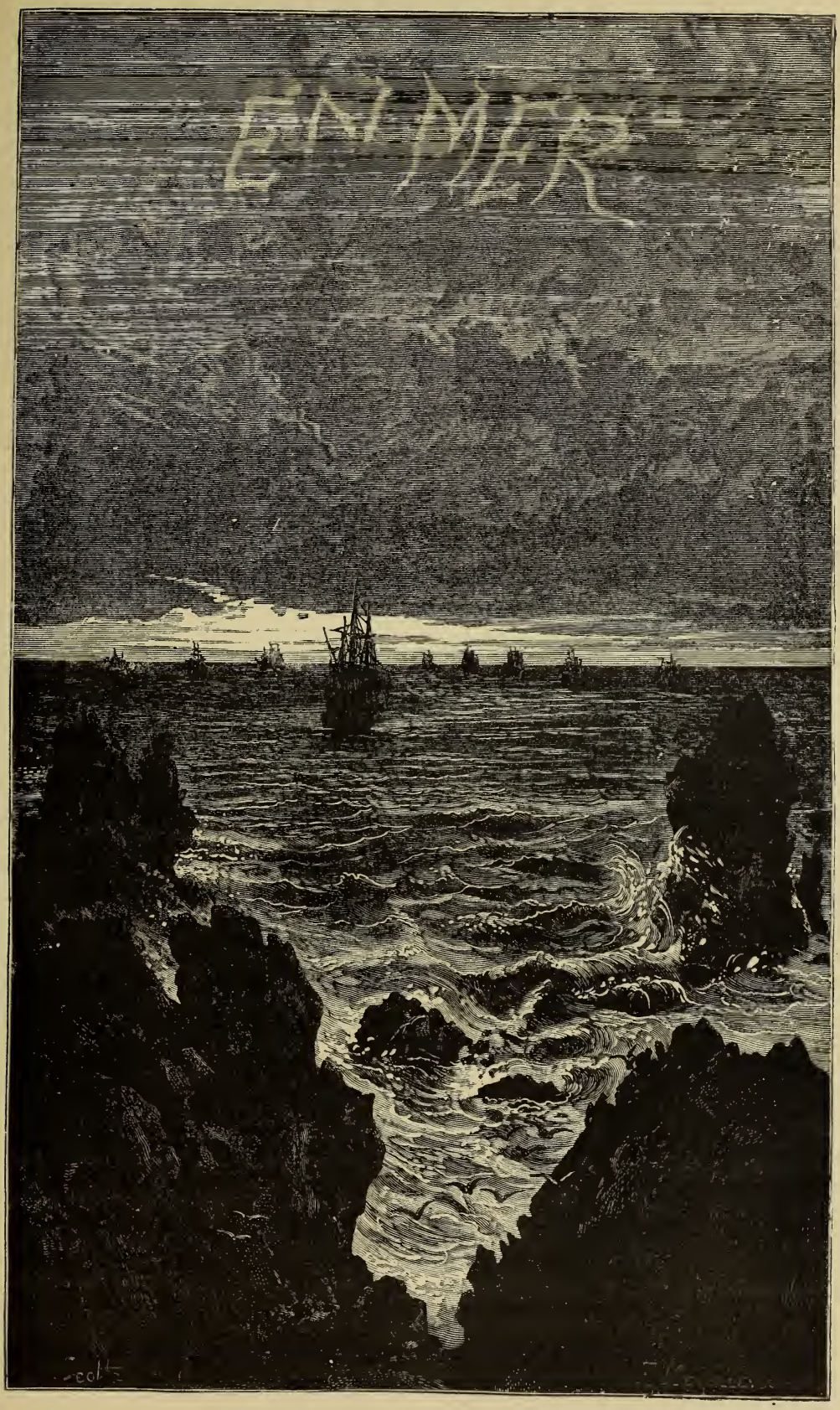
Qu'ils devaient être curieux les croquis dont Scott remplit ses albums à cette époque, pris qu'ils étaient au hasard de leur mouvement, dans l'étrangeté et le nouveau de leur forme, saisis au passage, comme au vol.

De retour à Paris, Scott rentra à l'atelier Chéret, dont il resta longtemps un des meilleurs élèves. Puis, la guerre de 1870 éclate ; nous retrouvons l'artiste dans les ambulances, prodiguant son cœur comme son imagination, avec la même désinvolture.

Les croquis et les dessins de Scott, lors de nos désastres, sont empreints de cette douleur qu'il ressentait avec nous; il souffre avec nous, désespéré sans doute de ne pouvoir lutter pour défendre sa patrie d'adoption.

Puis, l'artiste tombe subitement malade, atteint par la petite vérole, dont il avait contracté le germe au chevet d'un malade...

Ce n'est qu'après la guerre, en 1871, que Scott, très vivement attiré vers l'illustration, pour laquelle son talent semblait plus réellement créé, vint demander à Lix, le grand dessinateur dont nous avons parlé, des conseils pour l'art dans lequel il s'est distingué par la suite.




Dessin de Scott (librairie du Victor Hugo illustré).

Après quelques années d'études sérieuses, Scott produit des dessins d'une élégance particulière, d'une jolie intuition décorative, des encadrements à travers lesquels volent des oiseaux et grimpent des fleurs.

C'est là surtout que le talent de l'artiste s'exerça le plus heureusement; nous lui devons également des bois de *figures,* mais ils nous plaisent moins, bien qu'encore compris d'une façon aimable, bien en rapport avec l'arrangement et la tonalité générale de l'ensemble.

L'œuvre de Scott est très dispersée. Il a dessiné pour tous les journaux, dans toutes les jolies publications de son époque, entre autres pour la *Vie moderne* et l'édition illustrée de Victor Hugo. Nous devons également à Scott quelques planches de belle venue exécutées pour la superbe publication du bibliophile Jacob, *Paris à travers les âges,* sans compter la longue collaboration de cet artiste au *Monde illustré,* auquel il a donné le meilleur de son talent.

Scott a résumé dans une phrase écrite en tête d'un album toute l'admiration de sa vie : *Le plus beau spectacle de la nature, c'est la mer; celui de la civilisation, Paris.*

A l'égal de Brion, la mer fut la passion de l'artiste; il passait huit mois sur douze auprès des grèves les plus lointaines, au hasard de ses goûts, dans l'enthousiasme de ses sensations rarement satisfaites.

C'est ainsi que nous devons à Scott de jolies toiles largement peintes et d'un sentiment bien réel, que l'artiste rapporta de ses voyages, entre autres *Pêcherie d'huîtres à la Houle, Plage de Veule-en-Caux.*

Ces tableaux obtinrent au Salon où ils avaient été exposés un succès véritable, ainsi que les *Bords de la Seine* et les *Funérailles de Gambetta.*

H. Scott est mort à Paris, après une très courte carrière, en mai 1884.

*
* *

## GIACOMELLI

La grâce délicate des oiseaux, la forme fine, si variée, des insectes, a été exprimée de façon supérieure par Giacomelli, à ce point qu'on a pu dire : « Un oiseau, un insecte qui n'a pas été dessiné par Giacomelli n'est pas un oiseau véritable ni un insecte véritable. »

Tout autour de ces nids qui gazouillent, parmi ces fleurs élancées que nous montre l'artiste, il vole comme un parfum de nature.

Ce sont des abeilles qui butinent, des papillons, des libellules qui rasent l'eau; tout cela est d'un charme pénétrant, d'un dessin exact et d'une invention décorative bien personnelle.

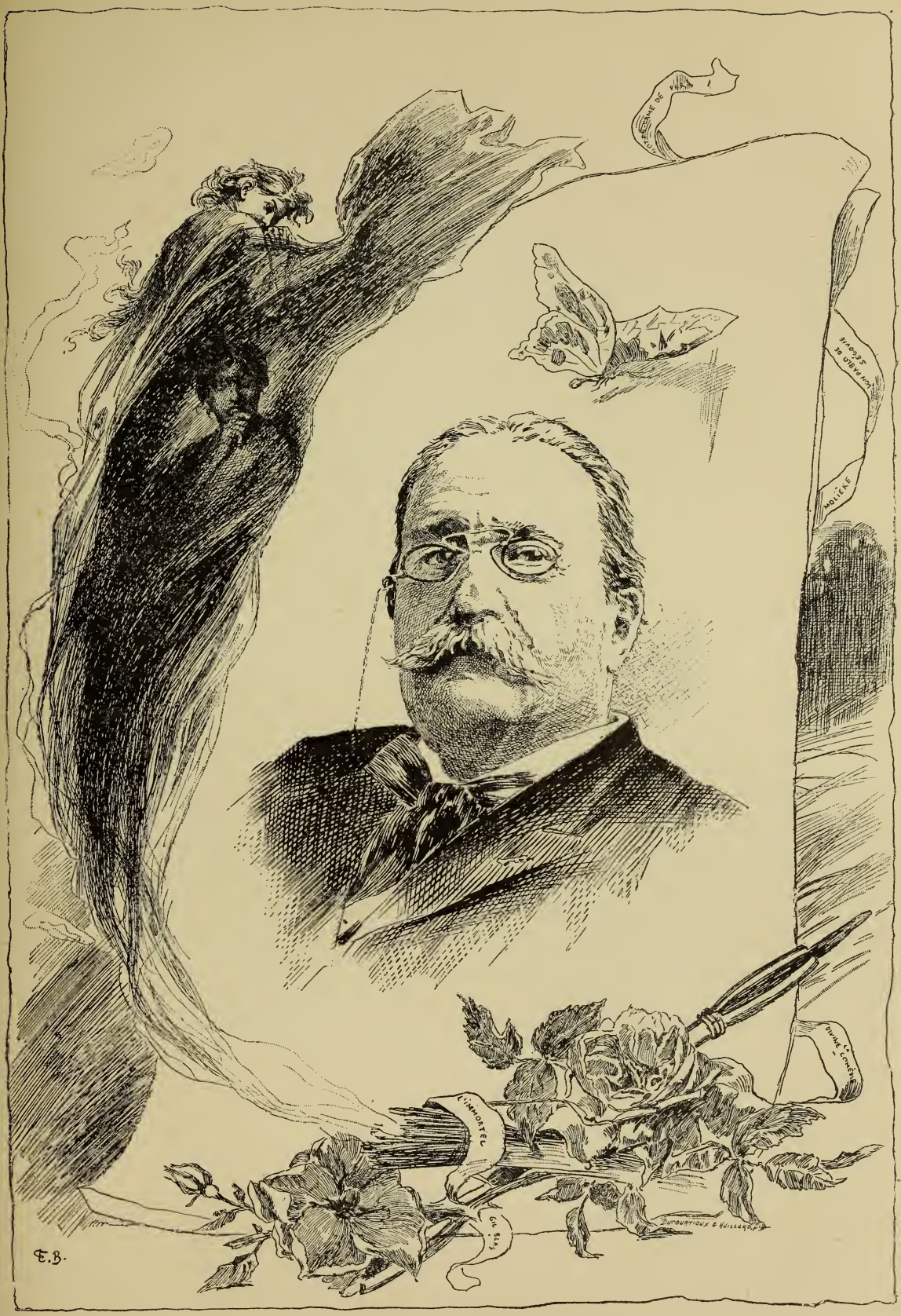
Giacomelli est né à Paris en 1822. Son père, professeur de musique distingué, avait vu sa position ruinée par la révolution de 1830.

Contraint de bonne heure à la lutte pour l'existence, Giacomelli fut placé comme apprenti graveur chez un orfèvre d'un rare talent, Eugène Marrel. Plus tard, abandonnant le burin, il se livra à la composition de modèles d'industrie d'art, armes, orfèvrerie, bijoux, etc., et remporta de nombreux succès dans ce genre.

« C'est par un véritable hasard que je fis de l'illustration, nous dit Giacomelli; voici comment advint la chose :

« Lorsque avait paru le *Voyage aux Pyrénées,* illustré par Gustave Doré, j'avais écrit au célèbre dessinateur toute l'admiration que j'éprouvais pour son œuvre, mais je n'avais pas indiqué mon adresse, me retranchant derrière une modestie bien naturelle.

« J'habitais à ce moment, près de Tours, dans une propriété voisine de celle du grand éditeur Alfred Mame.




GIACOMELLI

« Or, un jour que j'allais chez M. Mame, je l'y rencontrai avec son éditeur au sujet de sa *Bible*.

Dessin de Giacomelli pour l'*Insecte* de Michelet (librairie Hachette).

« Mame dit à Doré : — Je vous présente M. Giacomelli.

« L'artiste vint à moi les mains tendues : — C'est vous qui m'avez écrit au

sujet du *Voyage aux Pyrénées?* — Oui. — Mais alors, nous sommes déjà de vieux amis.

« Dès ce jour je me liai d'amitié avec le grand artiste.

« A quelque temps de là, j'invitai Doré ainsi que M. Mame et le colonel Delacombe, l'auteur distingué d'un livre intitulé *Charlet et ses Lettres,* à venir dîner chez moi à la campagne.

« Doré n'était pas encore arrivé, mes deux hôtes seuls étaient présents, lorsqu'on annonça le célèbre dessinateur. La porte du salon s'ouvrit, et nous vîmes Doré qui, se croyant seul, s'avança les jambes en l'air, marchant sur les mains.

« Tout en dînant, nous causâmes d'art; je hasardai quelques idées relatives au dessin, discutant même timidement avec Doré, ce qui lui arracha cette exclamation : — Mais, véritablement, vous parlez de dessin comme si vous étiez du métier ! »

« C'est alors que je me décidai à lui montrer un modèle de pistolet que j'avais autrefois dessiné pour le bey de Tunis, et le dessin d'un ciboire offert à Pie IX.

« — Mais vous faites de l'ornement d'une façon étonnante, s'écria Doré; et, s'adressant au célèbre éditeur M. Mame : — Notre *Bible,* lui dit-il, sera ornée par Giacomelli ou ne le sera pas.

« — Mais je n'ai jamais dessiné sur bois...

« — Raison de plus, fit Doré; vous ferez autre chose, vous serez plus original !... »

C'est ainsi que Giacomelli se tailla dans cet ouvrage un succès très personnel, à côté de celui qu'obtint Doré.

A la suite de ce brillant début, l'artiste, encouragé, entreprit l'illustration du *Livre de mes petits enfants* de M. Delapalme, publié par Hachette.

Le grand éditeur, décidé par toutes les jolies idées d'ornementation que concevait le nouveau venu, lui dit : « Je veux un livre que vous choisirez

Dessin de Giacomelli, extrait de *Chez les oiseaux* (librairie Ch. Delagrave).

dans notre catalogue, vous déciderez du format, du mode d'illustration; vous vous prendrez l'imprimeur qu'il vous plaira, votre graveur; nous voulons un livre bien à vous. »

Giacomelli choisit l'*Oiseau,* ce chef-d'œuvre de Michelet. C'était avoir la main heureuse. Avant cette œuvre, avaient paru chez Hetzel les *Mésaventures de J.-P. Choppart,* dont les dessins franchement gais amusaient tant notre grand romancier Alphonse Daudet.

A la suite de ces premiers travaux se place toute une série de livres illustrés pour l'Angleterre : *Nature,* de Mme J. Michelet; l'*Insecte,* une des meilleures productions de l'artiste; les poésies de Maria Howitt, etc.

« Ce ne sont là que de simples encadrements, nous dit Giacomelli. »

Mais nous pensons, comme Delacroix, que tout en art est de l'ornement; les *Noces de Cana* sont aussi de l'ornement.

En 1876 paraît l'édition française de l'*Insecte;* le succès de ces illustrations consacra définitivement leur auteur.

Citons encore, entre autres pages gracieuses de Giacomelli, une suite de *Mois* accompagnée de vers charmants, si bien appropriés, de François Coppée, parue dans le *Monde illustré.*

Ces dessins étaient gravés au moyen du *procédé;* c'était à l'apparition de ce nouveau système de gravure.

Puis ce fut les *Nids* que l'*Illustration* publia, une des plus jolies choses qui soient.

A l'Exposition de 1878, Giacomelli avait envoyé les originaux qu'il avait faits pour Dalloz, dans les *Ailes et Fleurs;* l'artiste, qui jusqu'alors s'était complu dans de petites compositions, triompha du premier coup dans des grandes; il reçut la croix de la Légion d'honneur.

A remarquer encore, parmi les belles œuvres de l'illustrateur devenu aquarelliste, le *Myosotis,* d'Hégésippe Moreau. L'artiste, mis en verve, exécuta alors pour les éditeurs Morgan et Conquet des centaines d'aquarelles, pour la *Vie rustique* de Léon Lhermitte, entre autres.

« C'est-à-dire, nous dit l'artiste, que j'ai fait des aquarelles dans ce livre pour un exemplaire qui appartient au grand bibliophile Béraldi. J'ai procédé de même pour l'ouvrage de Th. Gautier intitulé *la Nature chez elle,* qui renferme des eaux-fortes remarquables de K. Bodmer pour la bibliothèque du prince Bibesco. — J'ai fait ainsi mon livre dans le livre d'un autre. »

Giacomelli est un artiste des plus doués, directement inspiré de la nature, où il a puisé son charme, tout seul, sans maître; c'est également un lettré et un habile collectionneur.

Dès sa jeunesse il avait réuni avec un soin jaloux les œuvres des artistes qu'il aimait, se privant même du plus strict nécessaire pour acheter l'œuvre qui lui manquait.

Cette intelligence du collectionneur, cette sûreté dans le choix, ont permis à Giacomelli des jouissances artistiques rares; il se repose maintenant au milieu des merveilles qu'il a rassemblées autour de lui, parmi les dessins si admirés des Raffet, des Millet, de Ch. Jacque, Daubigny, etc., dont l'artiste avait pressenti au début les succès éclatants qui auréolent de gloire ces noms aujourd'hui.

Giacomelli nous raconte, à propos de Raffet, dont il est l'admirateur le plus fervent, cette anecdote intéressante.

« Malgré mon désir de montrer à notre illustre Meissonier, dont j'avais le grand honneur d'être l'ami, l'œuvre de Raffet que je possède, je ne nommais même pas devant lui ce noble artiste si longtemps oublié. Je me souvenais que de Neuville m'avait dit un jour : — Le patron n'aime pas que l'on parle de Raffet devant lui.

« Je me taisais donc, bien qu'il m'en coûtât beaucoup; mais, un jour, on frappe à la porte de mon petit atelier de Versailles; on ouvre... C'était Meissonier.

« Je le vois encore, appuyé au montant de la porte, caressant sa longue barbe blanche et me disant avec un bon regard : — Ce n'est pas vous que je viens voir, *c'est Raffet; tout Raffet!*

Dessin de Giacomelli, extrait de *Chez les oiseaux* (librairie Ch. Delagrave).

Dessin de Bodmer, extrait de *Quatre-vingt-treize* par Victor Hugo (librairie du Victor Hugo illustré).

« Ai-je besoin de vous dire que j'ai passé là des heures inoubliables?

« Jamais je n'avais entendu parler de Raffet, de mon cher Raffet, avec

plus d'équité, d'élévation, avec une pénétration plus profonde de son génie.

« En me quittant, Meissonier voit, accroché au mur, le dessin original du *Bataillon sacré à Waterloo.* Il s'en approche, le regarde longtemps en silence, puis, frappant de son doigt la vitre du cadre : — Il suffit qu'un homme ait fait cela, dit-il; et il me quitte tout ému, sans plus rien ajouter... Ce que j'étais heureux! »

« De Neuville ne me disait-il pas un jour : — Je donnerais tout ce que j'ai fait pour être l'auteur des merveilleux en-têtes que Raffet a dessinés pour le *Napoléon* de Norvins. »

De nos jours, la statue de Meissonier, tout récemment élevée, fait le pendant au monument de Raffet dans les jardins avoisinant le Louvre. Simple coïncidence peut-être qui réunit les deux grands artistes, confondus tous deux dans une même admiration par leurs contemporains.

Ajoutons que Giacomelli a publié, peu de temps après la mort de Raffet, un catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste, le *modèle du genre,* en ont dit Béraldi et Paul Mantz.

Nous empruntons à la préface de ce livre les passages suivants, relatifs aux circonstances dans lesquelles les deux artistes firent connaissance : nous avons, dans les chapitres précédents, à la notice sur Raffet, découpé déjà quelques passages du recueil de M. Giacomelli ayant trait au grand peintre et dessinateur militaire.

« Où et quand j'ai vu Raffet pour la première fois? me demandez-vous encore.

« En 1853, M^me^ Frédéric O'Connell vint passer la soirée chez moi, nouvellement marié. La *Revue nocturne,* le *Combat d'Oued-Alleg,* la *Famille tartare en voyage,* etc., ornaient avec quelques modestes croquis de Raffet mon modeste salon. M^me^ O'Connell, qui arrivait de la Belgique, ne connaissait presque rien encore de cet artiste, avec lequel une commande du prince de Demidoff venait de la mettre en rapport. Vous savez combien

cette charmante femme est impressionnable; ses yeux noirs pétillaient! Je vous laisse à penser quelle bonne soirée pour nous! Le lendemain, à sa prière, je me rends chez elle chargé de cartons, et j'inonde le parquet de son atelier de lithographies et de vignettes.

« Nous étions comme ivres, courant d'une pièce à l'autre et nous extasiant à qui mieux mieux. On frappe, elle court, abaisse sur elle une portière, la porte s'ouvre, j'entends ce cri : « Monsieur Raffet! » Et elle reparaît tenant Raffet par la main.

« Vous dire mon émotion, c'est impossible; mais la sienne à lui! Il s'avançait, jetant à droite, à gauche, de timides regards sur ces feuilles éparses qui l'obligeaient à faire vingt détours. Il était pourpre et tout abasourdi. Mme O'Connell me présenta à lui. Il me tendit la main et m'invita à le venir voir. — Vous avez de bonnes épreuves, me dit-il; peut-être en ai-je de meilleures et d'autres que vous ne connaissez pas. Je serai content de vous les offrir.

« Nous voulûmes, malgré sa présence, continuer à regarder ses œuvres, et le féliciter d'avoir fait ceci ou cela... Je m'aperçus bien vite que rien ne mettait Raffet plus mal à l'aise que d'entendre parler de son talent; tremblant que du premier coup le maître ne me prît en grippe, je refermai mes cartons.

« Quelque temps après, devenu pour moi un ami et presque de la famille, Raffet revenait sans cesse sur cette première rencontre. — J'étais sorti de chez moi pour aller voir mon camarade Isabey, disait-il. Arrivé place Saint-Georges, je me sentis comme entraîné par je ne sais quel pressentiment vers l'avenue Frochot, et, revenant encore sur mes pas, je changeai involontairement de direction. J'étais comme mystérieusement attiré vers un ami que je devais connaître. »

*
* *

## HENRI PILLE

C'est plus encore par l'image évocatrice que par l'exécution proprement dite que l'œuvre dessinée de Henri Pille nous charme et nous charmera.

L'expression hâtive de ses dessins, sa prodigalité à semer son talent partout, à tous les vents, lui firent négliger, semble-t-il, quelque peu la forme pour rechercher une formule qui constitua par son attrait spécial l'originalité maîtresse de ce talent.

Le dessin de Pille coule de source, clair, sans le moindre « repentir » ; il recherche sa saveur dans cette seule facilité très supérieure qui lui vient d'un souvenir de la nature qu'il étudia et sut.

Pittoresques avant tout, les productions de l'artiste, très imbues du moyen âge, comiques, souvent finement gauloises avec une pointe de bonhomie sincère, elles reflètent au mieux l'âme du maître qui les conçut.

Pille apporta dans le décor de ses œuvres un soin méticuleux, particulier; on sentait chez lui cet amour de la documentation qui fait le triomphe de sa personnalité. Nul ne mit plus d'entrain que l'artiste à nous remémorer les curieuses silhouettes des maisons de jadis, les grilles en fer forgé, les ornementations bizarres d'autrefois.

Avec quelle joie il aligne les pavés sur lesquels se poseront tout à l'heure les souliers de satin de Madame et les hauts brodequins à talons rouges de Monsieur; et ces tuiles, on les compterait, où tout à l'heure se réfugieront les colombes effarouchées par cette diligence qui passe dans l'étourdissement de ses grelots!

Comme tous ces costumes sont parfaits de style et bien exacts, dans leur grâce massive cependant et leur formule simple et rapide!

HENRI PILLE

On peut dire que Pille dessina comme l'on écrit, avec cette facilité, cette intarissable fécondité qui menèrent rapidement à la vulgarisation sa manière sans prétention, pleine de bonhomie et de vérité.

Ce parler de paysan madré et finaud qu'il avait conservé, sa fantaisie de pince-sans-rire, son air simple et rustique, étaient, croyons-nous, d'un naturel parfait.

Comment, en effet, admettre de la part de ce lettré que fut l'artiste, les expressions cocasses et les exagérations dans le verbe dont il aimait à semer sa conversation de causeur érudit et charmant? Son accent certainement était poussé jusqu'à la caricature; il s'en amusait, ne pouvant peut-être pas arriver à le corriger entièrement.

Il existe entre Pille et son compatriote Jean de La Fontaine une analogie curieuse : tous deux n'avaient-ils pas un tempérament presque semblable? Le portrait que nous donne M^me^ de Sévigné du fabuliste semblerait nous aider dans cette supputation.

Tous deux bien Français, ces deux maîtres, dans leur égale logique, leurs simples méditations et leurs boutades.

Dans toutes ses productions, un peu rustres, mais fines, ironiques sans aigreur, l'artiste, semble-t-il, trahit son âme; de même qu'à travers son parler si drôlement paysan, Pille laissait percer un esprit très délicat, ses dessins, dans leur facture parfois brutale et rude, cachent une sensibilité rare qui séduit.

En dehors des costumes, les scènes rustiques, la foule, dans son curieux assemblage, attire l'artiste et flatte son crayon; il s'amuse du sans-façon et de la couleur disparate de tout ce monde qui grouille, cherchant l'éclat de rire simple et franc.

Au spectacle de la misère, il s'attendrit sans larmoyer; il voit le mal sans tristesse aiguë et trouve volontiers la note consolante.

Comme ces forains qu'il dessine sont là bien représentés! et ces militaires, ces « tourlourous », pour mieux les désigner, aux gants blancs trop

longs, aux souliers gigantesques, comme ils déambulent naturellement, un peu gris, soit, mais sans exagération grossière.

Henri Pille, indépendamment de ses nombreuses productions dispersées à droite, à gauche, dans les journaux, a orné beaucoup de livres. Les œuvres de Shakespeare, de Walter Scott, lui permirent de se manifester dignement. Les compositions qu'il exécuta alors sont curieuses : bien reconstituées dans leur décor et leur costume propres, sans recherche cérébrale outrée, mais exactes et vraies, spirituelles dans leur forme particulière d'aspect défectueux, chiffonné, faites du premier coup sans la reprise de l'erreur, elles sont remarquables. Nous en dirons autant des dessins que le maître exécuta pour les œuvres de Molière et de Scarron.

Cet artiste, qui dans son atelier ne se plaisait guère qu'en la compagnie des reîtres, des chevaliers et des nobles du temps jadis, vivait, une fois ses pinceaux et son crayon déposés, dans le plein modernisme de Montmartre.

La butte « sacrée » connaissait bien sa silhouette un peu débraillée et fantaisiste; son veston de vieux rapin s'était, il y a une quinzaine d'années, paré du ruban rouge.

Il a été beaucoup dit sur le débraillé un peu voulu, sur la prétendue négligence et les erreurs de tenue auxquelles l'artiste se laissait aller volontiers.

Nous faut-il rappeler à ce propos le mot spirituel, s'il n'est pas juste, de Forain, le distingué humoriste : « Pille? disait ce dernier, il prend des notes *à la craie* sur ses manchettes!! »

Nous ignorons pourquoi l'exagération en vint jusqu'à confondre dans une même plaisanterie les « déboutonnés » inoffensifs des deux maîtres : Léon Cladel et Henri Pille.

Hâtons-nous de dire qu'aucune de ces critiques, prétextes à bons mots, ne furent méchantes, qu'elles se contentèrent d'être exagérées et que, en ce qui concerne du moins notre artiste, nous nous rappelons cette histoire

Dessin de Henri Pille, extrait de *Don Quichotte* (Charavay, Mantoux et Martin éditeurs).

qu'il contait volontiers, comme s'il avait voulu lui-même donner des ailes à cette légende.

Il nous narrait qu'un jour, se rendant à l'un des immeubles dont il était propriétaire, sa concierge, nouvellement en place, ne le connaissant pas, lui avait violemment crié : *On ne chante pas ici!*

Il fallait entendre les rires de l'artiste à la fin de cette histoire, qu'il « trouvait bien bonne », et la malheureuse portière si... mauvaise!

Amusante également cette boutade de Pille au célèbre peintre Carolus Duran : « Tu t'appelles Carolus parce que tu fais de la peinture, n'est-ce pas? Pourquoi ne t'appelles-tu pas Caracolus quand tu montes à cheval, et Carambolus quand tu joues au billard?» Bonnat, d'après Pille, peignait *sur du nougat,* et l'obstination du grand portraitiste *à continuer* mettait l'artiste dont nous parlons au comble de l'étonnement et de l'admiration.

C'était le même qui, las d'être dérangé par des solliciteurs acharnés à son cordon de sonnette, alors qu'il était membre du jury du Salon, s'embusquait tranquillement derrière sa porte et guettait. Lorsque le gêneur avait abusé et fatigué la sonnette, Pille lâchait tout à coup une boîte de fer-blanc remplie de ferrailles. Effrayé, croyant avoir commis des dégâts considérables chez le maître, le malheureux quémandeur dégringolait les escaliers au milieu du tintamarre dont il se croyait l'auteur, et quel éclat de rire derrière la porte!

Nous citerons encore sur Pille une dernière anecdote qui le dépeint bien. C'était sous la présidence de M. Jules Grévy, au dîner annuel offert au jury du Salon par le chef de l'État. L'artiste dont nous parlons était parmi les convives. Vaguement enveloppé dans un habit de coupe plutôt ordinaire, dans ce débraillé un peu voulu qu'il affectionnait, Pille se promenait, l'air insouciant, presque gêné du luxe qui l'environnait.

Un confrère vint à lui et lui annonça que le ministre de l'agriculture désirait faire sa connaissance.

*Moué? l'ministre veut m'connaître, moué? et qué q'uy m'veut c'thomme?*

Néanmoins, l'artiste se laissa faire, et aussitôt entama la conversation avec le ministre en ces termes :

« Alors c'est vous qu'êtes l'ministre d'l'agriculture? Bonté divine! ah! ben, oui, c'est vous; eh ben, dites-moué donc comment vont les pommes de terre à c'tte heure? et les betteraves? et les petits pois? »

Interloqué, le ministre chercha vainement à détourner la conversation, que Pille reprenait imperturbablement. Toutes les céréales furent passées en revue, sans aucun égard pour la figure un peu décontenancée de l'illustre interlocuteur, qui dut maudire ce jour-là la fâcheuse idée qu'il avait eue, de se faire présenter l'artiste.

En résumé, Pille, excellent esprit, était profondément sérieux; il fut bon camarade et accessible aux jeunes avec une facilité qui ne rabaissa jamais, bien au contraire, son éminente personnalité.

Pour donner une idée de son cœur toujours ouvert à l'infortune, alors que ses moyens, il est vrai, lui permettaient de faire le bien, il nous suffira de dire que, très souvent, le maître parfit la somme exigible pour le payement des locaux dont il était propriétaire, afin que la personne chargée du recouvrement de ses propres loyers ne se comportât pas violemment vis-à-vis des mauvais payeurs et de peur, disait-il,... que l'on ne vînt le gronder d'avoir d'aussi mauvais locataires.

Comme peintre, Henri Pille fut également de premier ordre. Citons parmi ses toiles les plus remarquées : un *Don Quichotte, Sortie d'église;* le *Corps de garde,* et tant d'autres pages admirablement reconstituées, conçues dans la manière des Hollandais, avec un talent toujours intéressant.

Henri Pille, né à Essonnes le 6 janvier 1842, s'est éteint à Paris dernièrement, le 4 mars 1897, dans toute la plénitude de ses brillantes facultés.

Dessin de Henri Pille, extrait de *Don Quichotte* (Charavay, Mantoux et Martin éditeurs).

X

LA GRAVURE SUR BOIS. — LA PHOTOGRAVURE

## LA GRAVURE SUR BOIS

Nous allons donner maintenant quelques renseignements généraux sur les procédés employés à notre époque pour la reproduction des dessins.

De nos jours, la gravure sur bois est quelque peu délaissée, et elle tend de plus en plus à perdre sa grande autorité, en présence des progrès obtenus par la photogravure.

Il est bien évident que la gravure sur bois reste un art dans lequel des maîtres nous ont laissé des pages superbes; elle est difficilement comparable aux procédés mécaniques qu'on lui oppose. Mais, en présence de la production rapide actuelle, et des conditions de bon marché exigées par les goûts du moment, d'autre part étant donné le succès croissant fait aux publications traitées au moyen de la photogravure, la gravure sur bois perd de jour en jour sa grande vogue.

Pour nous, rien ne remplacera la belle gravure sur bois au point de vue artistique, mais souvent, quant à la reproduction fidèle d'une œuvre, les dessinateurs peut-être gagneront-ils à être traduits par la photogravure.

*
* *

La gravure sur bois, aujourd'hui, est devenue une entreprise. Il y a des ateliers de graveurs sous les ordres d'un artiste du métier, dont le nom englobe tous les talents qu'il a su réunir.

Presque tous les graveurs sur bois actuels *font faire,* en raison des exigences, des travaux rapides auxquels ils ne pourraient pas satisfaire s'ils ne se faisaient point aider.

Le graveur en titre indique sa manière à ses élèves, et désormais toutes les œuvres qui sortiront des mains de ceux-ci conserveront une homogénéité étonnante, caractéristique du genre de leur maître.

*
* *

Le *bois* sur lequel on grave est du buis, *bois debout,* c'est-à-dire *fil debout.* Ce bois est très compact, ce qui permet de le diviser en plusieurs morceaux, et de rejoindre ensuite ces morceaux sans que l'on puisse apercevoir les raccords.

Cette division du bois en plusieurs parties est surtout employée lorsqu'il s'agit d'une *actualité,* alors que, très pressés, les graveurs travaillent chacun de son côté pour arriver au résultat rapide exigé.

On divise donc ce bois, supposons, en huit morceaux ; après un examen général du dessin, des valeurs de tons, chaque graveur prend un de ces morceaux, suivant le genre qu'il traite le mieux : les uns choisissent les personnages, d'autres les paysages.

Les *teintiers,* qui forment une spécialité dans le métier, prennent le ciel.

Après une entente de voisin à voisin sur le genre de travail à employer, ou sur l'épaisseur des outils à prendre pour un ton se trouvant sur deux ou plusieurs morceaux, la gravure commence ainsi séparément.

Aussitôt chaque bois terminé, on en recolle toutes les parties, en un mot on les raccorde.

Si les graveurs ont bien pris toutes leurs précautions, ce raccord doit être invisible.

De nos jours, on photographie sur bois le dessin exécuté sur papier par le dessinateur, ce qui préserve l'*original*. La photographie sur bois consiste simplement en l'application de la pellicule d'un cliché sur le bois. Celui-ci a été enduit à cet effet d'une couche d'encre de Chine ou de noir de fumée.

Cette préparation de noir permet aux graveurs de se rendre compte, au bout de quelques coups d'outil donnés, si le *ton* qu'ils prennent est juste. Car si l'on frotte légèrement la pellicule, celle-ci disparaît; il ne reste donc plus que la *taille* creusée par le burin, et cette *taille* est noire, grâce à l'enduit qui est dessous.

Suivant l'épaisseur de bois laissée par l'outil, cette ligne noire donne un *gris* d'une intensité relative à l'épaisseur laissée.

En Angleterre et en Allemagne, la photographie sur bois n'a pas encore subi cette préparation noire, si simple et si nécessaire; aussi les graveurs étrangers qui travaillent en France sont-ils surpris et séduits par la commodité de ce moyen. Souvent même, de retour chez eux, envoient-ils photographier leurs bois dans notre pays.

*
* *

Ce bois repose, quand on grave, sur un coussin.

Le coussin est une poche de cuir que l'on remplit de grès ou de sable, ce

qui lui donne une surface arrondie, sur laquelle les mouvements du bois se font très facilement, en même temps que son poids le soutient suffisamment pour éviter toute oscillation fâcheuse.

Les outils dont se servent les graveurs sont les suivants : les *outils à teinte,* appelés *échoppes,* puis les *onglettes.* Les échoppes sont numérotées suivant la graduation de leur grosseur, c'est-à-dire suivant la largeur de la *taille* qu'ils gravent. Ces outils sont au nombre de quinze et quelquefois vingt; ils servent surtout pour les tons plats, et les ciels en particulier.

Les onglettes n'ont pas la même forme que les outils précédents; il y a aussi des collections d'onglettes graduées; le dessous de l'outil, au lieu d'être plat comme dans l'échoppe, est rond.

Ce dernier est d'un maniement assez difficile; il demande une légèreté et une souplesse de main assez longue à acquérir.

Les burins, burins carrés, autrefois indispensables pour le fac-similé, ont aujourd'hui presque disparu de la boîte des graveurs modernes.

Citons encore les burins à teintes, à forme triangulaire; l'échoppe à *champlever,* c'est-à-dire servant à enlever les *grands blancs,* et le *vélo.* Ce dernier outil, généralement écarté de la gravure soignée, est divisé en plusieurs branches, d'un nombre et d'une largeur différents. Il sert généralement pour *surcouper,* c'est-à-dire adoucir les fonds dans les gravures de modes et dans les ciels de bois pressés pour les *actualités.*

Il y a encore un petit outil très important, indispensable même pour champlever, c'est le *support.* Il est généralement en bois; on le place sous l'outil, auquel il sert de levier, en empêchant, par sa légère hauteur, l'écrasement de la taille ou du trait qui se trouve en dessous.

Pour travailler le soir, les graveurs se servent d'une bulle de verre remplie d'eau, dans laquelle on a mis auparavant du sel de cuivre dissous dans de l'eau-forte. Cette préparation donne au contenu du bocal, dont la rondeur forme lentille, une tonalité bleu-verdâtre, à travers laquelle passe un rayon lumineux, très doux aux yeux.

On se sert, comme dans tous les métiers susceptibles de fatiguer la vue, de loupes convexes et concaves.

Pour ne pas salir le bois en cours d'exécution, les graveurs le recouvrent d'un papier, qu'ils déchirent au fur et à mesure de leur besogne.

*
* *

Les dessins gravés sur bois s'impriment typographiquement, c'est-à-dire que les graveurs mettent en relief le dessin tracé à la surface du bois, au moyen des *tailles,* de façon que celui-ci puisse se reproduire sur le papier, alors que la superficie du bois est enduite d'encre d'imprimerie.

On appelle « fumés » les épreuves d'un dessin *tirées* avec un soin spécial, à la main principalement et sur des papiers de luxe, des papiers de Chine entre autres.

*
* *

De nos jours on n'imprime plus à même le bois gravé, comme cela se pratiquait autrefois.

En raison des tirages beaucoup plus considérables à notre époque, les bois risqueraient de s'user. De plus, le moindre outil venant à tomber sur la surface de ceux-ci causerait des détériorations fâcheuses. Pour remédier à cet état de choses, on a pris l'empreinte de ces bois au moyen de la galvanoplastie, et l'on *tire* maintenant sur des plaques de cuivre montées sur bois, appelées *galvanos.*

*
* *

## LA PHOTOGRAVURE

Nous devons à l'obligeance de M. Gillot, l'inventeur et le propagateur en France des procédés de photogravure qui portent son nom, les renseignements qui suivent :

Au commencement du *procédé,* on ne pouvait graver en relief que des reports lithographiques sur zinc, d'où nécessité pour les illustrateurs d'être lithographiques, ou du moins d'apprendre à le devenir.

L'application de la photographie à la gravure est devenue pratique vers 1872, c'est-à-dire qu'au lieu de faire un report lithographique sur zinc, on reportait photographiquement sur le zinc un dessin fait sur papier ordinaire. L'illustrateur n'avait donc plus à s'occuper des procédés autographiques ou lithographiques.

Le dessin dit *au trait* (à la plume) étant insuffisant pour obtenir l'*effet,* je fis faire aux artistes des réserves à la gomme sur les planches, avant la morsure, et je décalquai différentes teintes.

Plus tard j'inventai des papiers gaufrés, pour permettre de dessiner au crayon et à la plume, puis des papiers grisés avec une impression et gaufré, qui procurent aux dessinateurs les ressources d'*effet* les plus diverses et les plus rapides. Ces papiers (papiers Gillot) sont recouverts d'une couche de blanc qui, cédant au grattoir, obéit à la fantaisie de l'artiste ; l'encre et le crayon peuvent être simultanément employés sur ces papiers, pour arriver aux interprétations les plus différentes.

Divers autres procédés ont suivi, qui tous peuvent réussir entre les mains d'un habile dessinateur.

Le procédé dit *à la roulette,* par exemple, a donné des résultats extrêmement curieux, comme imitation de gravure sur bois.

Maintenant de nouveaux procédés photographiques sont venus transformer tout cela; à l'heure actuelle, on est arrivé à reproduire un dessin, de quelque façon qu'il ait été exécuté.

Nous n'entreprendrons pas ici la description des ateliers de photogravure. Ces ateliers, aujourd'hui en grand accroissement, emploient de nombreux ouvriers à de multiples manipulations, en partie mécaniques, dont la description trop compliquée sortirait de notre programme.

Nous nous contenterons d'énumérer les différents procédés de photogravure en usage de nos jours.

Ce sont : la photoglyptie, la phototypie, la photolithographie, le procédé Woodbury, exploité en France par la maison Goupil, etc.

Les clichés de photogravure s'obtiennent au moyen de la « morsure ».

# LA DÉCORATION AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

## I

### La décoration au commencement du dix-neuvième siècle. Le style Empire.

Qu'appelle-t-on le style Empire?

Napoléon Bonaparte est nommé premier consul le 13 décembre 1799; empereur le 18 mai 1804; il abdique pour la seconde fois le 22 juin 1815.

C'est donc l'étude de l'*Art décoratif* pendant ce laps de temps (1800 à 1815), c'est-à-dire pendant une quinzaine d'années au plus, que nous allons aborder. Tout d'abord nous ferons remarquer que, toute brève que soit cette période, elle n'en est pas moins une des plus intéressantes, sinon des plus fécondes, de notre art national, comme résultats.

« En moins de quinze ans, il se vit en France autant d'hommes extraordinaires, autant de génies presque pour le vrai, autant de magnificences que durant le très long règne de Louis XIV[1]. »

Nous serons forcément obligé de reprendre quelquefois de plus haut

1. H. Bouchot, *l'Empire*, in-4°, 1892.

le mouvement artistique, par exemple de la fin de la monarchie, du commencement de la Révolution, comme nous terminerons en jetant un coup d'œil sur les régimes différents qui ont suivi : Restauration, règne de Louis-Philippe, second Empire et seconde ou troisième République.

Avant de commencer, qu'il nous soit permis de dire quelques mots indispensables sur les acteurs qui ont joué les principaux rôles dans cette transformation du goût général et ce retour vigoureux à l'antiquité, qui dégénéra en fanatisme ; ils sont trois, un peintre et deux architectes : David, Percier et Fontaine. Krafft, architecte allemand, nous aidera à connaître l'état de l'architecture au début du mouvement révolutionnaire et un peu après.

## DAVID, PERCIER ET FONTAINE. — KRAFFT

### DAVID (J.-LOUIS)

Le premier, comme importance et comme talent, est le peintre Louis David (1748-1825), qui fut en quelque sorte le *Le Brun* de l'Empire.

Premier grand prix de Rome en 1775, il se lance résolument, à son retour en France, dans le mouvement révolutionnaire. En 1791, il exécute le *Serment du Jeu de paume,* puis, nommé député à la Convention, il s'attache aux questions purement artistiques et propose d'élever un monument commémoratif du siège de Lille, un monument à la mémoire de Le Pelletier, dont il peint l'assassinat, ainsi que celui de Marat. Puis c'est un monument sur le Pont-Neuf, un plan de fête nationale en mémoire de la prise de Toulon. Il est chargé de présenter le plan de la fête de l'Être suprême, de peindre l'action héroïque de Barra, de Viala. Les Gobelins reproduisent ses tableaux de Le Pelletier et de Marat. Accusé et dénoncé par Le Cointre, il voit ses nombreux élèves adresser une pétition en sa faveur, et il est mis en liberté.

Pour Robespierre et sur sa demande, il dessine un sabre à poignée de

nacre et d'ivoire ; pour Billaud-Varennes, il donne le modèle d'un sabre ; il est le grand maître des cérémonies de la Révolution, dessine les costumes des directeurs, fait des modèles de cartes à jouer républicaines et devient enfin l'ami de Bonaparte et le peintre de la *Distribution des drapeaux* et du *Couronnement*. Il mourut en exil à Bruxelles en 1825.

### PERCIER

Percier (Charles), né à Paris en 1764, mort en 1838. Élève de Peyre. Premier grand prix de Rome en 1786, il retrouva, à son arrivée à Rome, son camarade d'atelier, Fontaine, qui devint son ami intime : on les surnommait, à l'Académie de France, *les Étrusques*.

De retour à Paris en même temps, leur premier travail en collaboration fut un aménagement de la Malmaison : dans la collaboration, Percier fut surtout le dessinateur ; un de ses dessins se voit au Louvre. Percier fut nommé membre de l'Institut en 1811.

### FONTAINE

Fontaine (P.-F.-L.), né à Pontoise en 1762, mort à Paris en 1853, était élève de Peyre, chez qui il rencontrait Percier. N'ayant obtenu que le deuxième grand prix au concours, il fut obligé d'aller à Rome à ses frais.

Revenu avec Percier, qui l'imposa à ses clients, il restaura avec lui l'hôtel de M. de Chauvelin, rue Chantereine, aujourd'hui rue de la Victoire, pour Bonaparte, qui fut enchanté de leur œuvre. A partir de ce moment, ils furent attachés aux travaux du Louvre, à ceux de l'arc de triomphe du Carrousel, de la salle de spectacle des Tuileries (ancienne salle de la Convention transformée), des châteaux de Rambouillet, de Compiègne, aux plans du fameux palais du roi de Rome qui devait couronner les hauteurs de Chaillot. Membre de l'Institut en 1811, il devint membre de la Légion d'honneur et était nommé, en 1813, premier architecte de l'empereur[1].

1. « Après un premier travail payé d'un prix qu'on n'oserait citer aujourd'hui, Percier s'adjoi-

KRAFFT

Nous citerons encore Krafft (Jean-Charles), architecte allemand né à Brunnerfeld en 1764, naturalisé Français et mort à Paris en 1833. Grâce à lui, nous possédons les *Plans, coupes et élévations des plus belles maisons de Paris* en 1801, 120 planches; *Les plus jolies maisons de campagne des environs de Paris,* 1806, 121 planches, etc., et un *Traité sur l'art de la charpente,* que les ateliers d'élèves consultent encore avec profit.

1° *Quel est le style de l'architecture au commencement du dix-neuvième siècle?*

La République et le Consulat n'avaient produit rien de remarquable comme architecture. Dans la première époque, la tradition conservait encore une extrême distinction et une grande richesse, mais dans la seconde l'impuissance et la grossièreté amènent une fausse austérité, qui dégénère rapidement. Comme si ce n'était pas aux mœurs, aux usages, aux besoins de dicter les lois au constructeur, les formes romaines mal comprises, mal copiées, sont adaptées à des mœurs, à des usages, à des besoins modernes.

Un symbolisme ridicule, sans valeur pour ceux mêmes qui l'imaginent, remplace la conviction dans les esprits ignorants et prétentieux qui l'appliquent[1].

Les grands promoteurs du mouvement nouveau furent, avec David, les architectes Percier et Fontaine, ces frères siamois de l'architecture impériale[2].

gnit Fontaine, et dès ce moment ils ne furent plus employés qu'à dessiner des étoffes, esquisser des meubles; ils travaillent pour les manufactures de tapis et de papiers peints; ils produisent des compositions pour des décorations de théâtre; ils font des modèles pour les bronzes, les cristaux, l'orfèvrerie, etc. » (*Notice* de Raoul Rochette *sur Percier,* lue à l'Académie.)

Le triomphe de Percier fut la création de l'hôtel de Mme Récamier, rue du Mont-Blanc, dont on trouve la description dans les *Souvenirs de Paris en 1804,* de Kotzebue.

1. D. Guilmard, *Histoire de l'ornement.*

2. Percier et Fontaine, *Palais, Maisons et autres Édifices modernes dessinés à Rome,* Paris, an VI (1798, v. s.), grand in-f°.

Écoutons-les en 1798 : « On dirait, à voir la plupart de nos ouvrages modernes, nos appartements ingénieusement rétrécis, nos petites distributions, nos colonnes de plâtre, nos bois bronzés, nos marbres peints; on dirait qu'en cela, plus enfants que tous les autres, nous jouons à l'imitation en nous contentant de l'apparence.

« Nous ne chercherons pas à dévoiler les véritables causes de cette dégradation de l'art. Nous ne pouvons croire qu'elle ait été motivée par des raisons d'économie, car il serait facile de prouver que ces fausses imitations, loin d'être moins dispendieuses, occasionnent, au contraire, des dépenses continuelles, tant par leur peu de durée que par le prix excessif que les ouvriers habiles exigent pour ces sortes d'ouvrages.

« Nous pourrions peut-être prononcer avec regret qu'elle est la preuve certaine que jamais chez nous l'architecture n'a été en grande faveur[1]... »

Suit un éloge de l'Italie, dont ils publient les monuments et les maisons.

Cet extrait permet de se rendre compte de l'état d'abandon dans lequel étaient à ce moment tombées les études d'architecture, malgré les prix de Rome. Pour prouver combien ce jugement est partagé en France, nous ajouterons que parmi les souscripteurs à l'ouvrage de Percier, en 1798, nous ne rencontrons pas moins de deux cent quatre-vingt-quatre noms d'architectes à Paris, dont environ trente prix de Rome et sept membres de l'Académie d'architecture.

### 2° *Effet de la Révolution sur l'architecture.*

Il ne faut pas oublier que l'une des premières conséquences du mouvement révolutionnaire fut d'arrêter brusquement les travaux en cours d'exécution. De 1789 à 1796, on s'occupe fort peu d'architecture, et même de l'art en général, en France : on avait d'autres sujets d'études. Il n'y a

1. Cet emploi de matériaux dénaturés fera dire à Percier et Fontaine, en 1801 : « Le plâtre tient lieu de marbre, le papier joue la peinture, le carton imite les travaux du ciseau, le verre se substitue aux pierres précieuses, la tôle remplace les métaux, les vernis contrefont les porphyres. » (*Recueil de décorations intérieures*, in-f°.)

donc rien d'étonnant à voir les architectes en renom à ce moment chercher des travaux à l'étranger. Antoine, à qui on doit la Monnaie, élève des édifices en Allemagne, en Espagne, en Suisse, en Angleterre ; Dufourny construit, de 1789 à 1793, le Jardin botanique à Palerme; Ledoux fournit au grand-duc de Russie, en 1789, les plans de divers monuments.

Mais il serait injuste d'exagérer et de dire que les architectes « cherchèrent à s'ouvrir d'autres carrières et se donnèrent d'autres occupations[1] ».

C'est une erreur, et nous devons même ajouter qu'à côté de Dewailly qui, en 1790, refuse d'aller à Saint-Pétersbourg avec les appointements de huit cents roubles que lui offre Catherine, nous voyons Boullée rester à Paris, au milieu de ses nombreux élèves, et nous trouvons sur les catalogues du Salon de 1793 les noms de dix-huit exposants, parmi lesquels Percier et Fontaine, Boulanger, Radel, Prieur, et Hurée à Versailles[2].

Les architectes attachés à des services publics furent employés à donner des projets de fêtes nationales et réussirent assez souvent à donner à ces représentations une certaine grandeur.

Pour n'en mentionner qu'une seule, nous choisirions la plus importante, la fête de la Fédération, au Champ de Mars, le 14 juillet 1790[3].

1. Paul Lacroix, *Directoire, Consulat et Empire,* Paris, 1884, in-4°.

2. Les architectes condamnés à mort en 1794 furent : l'académicien Mique (R.), soixante-cinq ans, architecte de Stanislas, roi de Pologne, ex-noble; Mique (C.), son fils, trente-neuf ans, membre de la Compagnie souveraine, et l'académicien Moreau (P.-L.), soixante-huit ans, architecte de la ville, ex-chevalier de Saint-Michel.

3. *La fête de la Fédération, 14 juillet 1790.* — Nous avons beau lire dans le *Compte rendu* des travaux inséré dans le *Moniteur* du 11 juillet 1790 : « On n'y voit (au Champ de Mars) aucun ordonnateur en titre y exercer la surveillance de la police, » il est cependant évident que les terrassements ne se faisaient pas au hasard et que quelqu'un avait conçu le projet d'ensemble de cette manifestation. En effet, nous savons que les députés des sections, réunis aux administrateurs, avaient fait un appel aux artistes. Les noms des deux principaux qui répondirent à cet appel furent Blondel et Cellerier. Ce fut le projet de Cellerier qui l'emporta, malgré les justes protestations de Blondel, le dernier de cette famille d'architectes, tous remarquables. Blondel reprocha à Cellerier de s'approprier son projet, mais que faire? Cellerier était protégé...

La première idée fut de transformer le Champ de Mars en un vaste bassin, en le creusant et en transportant les terres tout autour, par devant ou sous les avenues d'arbres qui le bordaient, pour former des élévations.

C'est ce qui explique les terrassements. Les trois semaines employées à ce genre de travail

Il faut attendre jusqu'au 1er novembre 1793 pour voir le Directoire confier *officiellement* à Chalgrin le soin de restaurer le palais du Luxembourg. En 1792, Gisors et Lecomte avaient aménagé, dans les Tuileries, la salle d'assemblée de la Convention, et plus tard ils transformaient le Palais-Bourbon, en s'adjoignant Percier et Fontaine. Mais ce ne fut que de 1804 à 1807 que Poyet fut chargé par le gouvernement impérial de refaire la façade telle que nous la voyons aujourd'hui.

Dès le principe, la Révolution, n'ayant pas eu d'édifices à construire, « parut plutôt préoccupée de détruire ceux qui existaient avant elle ».

« Il ne faut pas souffrir ces monuments d'esclavage dans ces jours de liberté, s'écrie Lameth en 1790, en face d'une statue de *Louis XIV foulant aux pieds les provinces vaincues,* il ne faut pas que les Franc-Comtois, en arrivant à Paris, voient leur image ainsi enchaînée[1]. »

A la rigueur, tous les monuments pouvaient être qualifiés de *monuments d'esclavage,* et, sans remonter bien haut dans notre histoire, on trouverait encore des exemples de monuments détruits uniquement pour avoir été élevés sous les régimes antérieurs.

Néanmoins, on ne put s'affranchir des idées traditionnelles, et, malgré tous les bouleversements survenus alors, on en arrive à continuer de marcher dans la voie d'imitation tracée par les artistes de l'époque de Louis XVI. Les artistes s'inspirent des monuments de l'antiquité romaine, encore fort

passèrent rapidement; le temps allait manquer, et quand on n'eut plus que douze jours devant soi, on fut obligé de se contenter de faire de cette vaste plaine un vallon bordé circulairement d'un large amphithéâtre renfermant, du côté de la Seine, un colossal arc de triomphe en charpente qui faisait face à une estrade située devant l'École militaire et un autel dressé dans le milieu. Le projet de Blondel, présenté par Bailly et Lafayette, le 14 juin, ne coûtait que trois cent mille livres; celui de Cellerier, présenté quatre jours plus tard, le 18, en coûtait sept cent trente-cinq mille.

Ce dernier prix fut encore dépassé, comme le prouve la protestation adressée par un des architectes de la ville, Poyet, le 31 juillet : « Il se défendit d'avoir coopéré aux travaux du champ de la Fédération, *où des dilapidations considérables avaient été produites.* » (*Moniteur,* août 1790.) *Nil sub sole novum!*

Cf. Maurice Tourneux, *les Arts et les Lettres,* 1887.

1. Paul Lacroix, *Directoire, Consulat, Empire,* p. 468.

mal connue, qu'ils arrangent à la française, ou se jettent même dans l'imitation, plus démocratique, semble-t-il, de la Grèce, pas connue du tout[1]. Et ce ne fut pas seulement dans l'architecture que se manifesta ce mouvement.

Le spectacle fut vraiment singulier. On avait juré de faire revivre Sparte et ses lois austères : les tribuns firent résonner la place publique de harangues plus ou moins lycurguiennes; les vêtements se transformèrent petit à petit à leurs accents, et on put un instant assister, à Paris, à des théories de courtisanes franco-athéniennes à peine vêtues, imitées de Lucien, se déroulant à travers des architectures plus ou moins romaines, dans des mobiliers plus ou moins grecs[2].

Cette contrefaçon de l'antique tourna à la charge; la comédie tombait bientôt dans le mélodrame. Et c'est l'architecture qui contribua le plus à répandre ce goût singulier de l'imitation. Bien plus, à la suite de l'expédition d'Égypte, comme on pousse tout à l'excès, on arrive à imiter les monuments égyptiens ou asiatiques : on devient amoureux des obélisques[3] et on bâtit à Paris le *Passage du Caire* et même les *Bains chinois*[4]; on élève la *Fontaine du Palmier* (*Châtelet*) et le *monument à Desaix* de la place des Victoires, disparu aujourd'hui.

« Quelques projets qui n'ont été transmis que par la gravure peuvent donner une idée de ces compositions fantastiques qui n'ont jamais existé que sur le papier; on y trouve des édifices dont la destination est exprimée par des figures symboliques, mais dont l'exécution matérielle eût été tout à fait

1. Les fouilles du gouvernement français à Pompéi datent de 1799 et ne furent publiées, par Mazois, élève de Percier et Fontaine, que pendant les années 1813-38.

2. Quelques années plus tard, la belle Mme Hamelin, femme d'un officier de marine dont le nom devint célèbre dans la suite, accompagnée d'une amie de Joséphine, descendaient de leur équipage dans les Champs-Élysées, portant pour tout vêtement une tunique de gaze transparente. Les huées d'une foule pudibonde les forcèrent à regagner leur carrosse : elles retardaient de dix ans!...

3. Aussi saisit-on avec empressement l'occasion de s'en offrir un vrai, de Louqsor, en 1833.

4. Les *bains chinois* vont bien avec les *temples turcs*, les *salles de danse égyptiennes*, bâtis à Soisy-sous-Étiolles.

impossible[1]. » « Telle fut l'origine de ce style sans accent et sans couleur que l'on a qualifié du nom de *Messsidor* et qui eut la vogue pendant le Directoire et jusqu'à la fin du Consulat. On commença sous l'Empire à prendre plus au sérieux cette imitation de l'art antique. Toutes les traditions de l'art du moyen âge et de la Renaissance furent mises de côté; il semblait qu'il n'y avait jamais eu en France aucun type d'architecture, pas plus sous François Ier et Charles IX que sous Louis XIII et Louis XIV[2]. »

A un certain point de vue, on était logique. Ne fallait-il pas tout détruire pour tout réédifier? — A idées nouvelles, art nouveau. La Révolution devait forcément justifier son titre et tout changer de fond en comble; on voulait une République : l'idéal n'était-ce pas cette République romaine que l'on avait appris à admirer dans l'enseignement donné par les jésuites dans leurs collèges?

Quoi donc alors d'étonnant qu'à la suite des travaux de Percier et Fontaine les artistes puisent sans façon à ces sources pures d'un art nouveau et transportent, sans y rien changer, sous notre climat, les édifices de Rome et de l'Italie[3]?

On croyait à l'influence de l'enveloppe; on espérait transformer les idées des habitants de ces demeures nouvelles et parvenir ainsi à faire revivre, dans une république romaine rajeunie, des républicains romains. Et, tout extraordinaire que le fait nous puisse paraître, cela réussit quelquefois!

Sommes-nous bien sûrs de ne pas assister encore aujourd'hui à un spectacle analogue, naïvement offert par des esprits en retard de cent ans, pour ne pas dire de deux mille?

Rien n'est plus curieux que de suivre l'évolution survenue dans le talent

1. Léon Vaudoyer, *Histoire de l'architecture en France,* dans le *Magasin pittoresque.*
2. Léon Vaudoyer, *ibid.*
3. C'est, en effet, ce que Percier et Fontaine appellent modestement « épurer le goût avec des monuments dignes de l'ancienne Rome, élevés dans le sein de la capitale ». (*Recueil de monuments,* etc.).

de tous les artistes de cette époque, depuis David, Gérard, Gros, Prudhon lui-même, jusqu'aux artistes de second ordre, tels que le spirituel Debucourt, si fort à la mode actuellement, le merveilleux Choffart et l'illustrateur par excellence, Moreau le Jeune.

3° *Quel est le style de la peinture décorative sous le premier Empire?*

Louis David, ce jeune homme, parent de Boucher, qui, après avoir dit : « N'est pas Boucher qui veut! » s'était écrié, à la vue des chefs-d'œuvre de Rome : « Je suis opéré de la cataracte! » Louis David, de retour en France avec cette passion fanatique pour l'Italie, donnait successivement au public les *Horaces, Brutus recevant le corps de son fils, Socrate buvant la ciguë,* avant de peindre le *Serment du Jeu de paume* en 1792. Dans le milieu admirablement préparé où se révélait un homme de cette valeur, il ne pouvait manquer de réussir. Il ne tint pas à David que toute la peinture ne devînt grecque et romaine, lui qui aurait bien préféré peindre les acteurs du *Serment du Jeu de paume* dans « la nudité sublime et vertueuse des Grecs[1] ».

Il ne faut donc pas s'étonner que, sous un tel maître, les élèves ne choisissent pas leurs sujets ailleurs que dans le grec ou le romain, histoire ou mythologie. Pendant que David peint *Hélène et Pâris* et le fameux *Léonidas aux Thermopyles,* pour qui sont en mourant ses dernières pensées, Guérin peint *Sextus-Quintus, Énée et Didon,* Gérard sa *Psyché et l'Amour* et son *Bélisaire,* Girodet son *Endymion,* etc. Tels sont les disciples de cette école qu'on devait qualifier un peu plus tard, avec trop de dédain, par ce mot : *école du poncif,* et conspuer tout à fait à la fin du siècle, en lui lançant cette vulgaire insulte : *pompier.* Et cependant, franchement, quel talent,

1. Dans une brochure publiée en l'an VIII (1800) sur le tableau des *Sabines,* David s'exprime ainsi : « Nous cherchons à imiter les anciens dans les arts, etc. Ne pourrions-nous pas faire un pas de plus et les imiter aussi dans leurs mœurs et les institutions qui s'étaient établies chez eux pour porter les arts à leur perfection? »

quel génie déployèrent ces vaillants et savants artistes dans les pages inoubliables inspirées par Napoléon, depuis le *Couronnement* et la *Distribution des aigles* du maître jusqu'aux *batailles* de Gros, de Gérard et de bien d'autres !

Que d'œuvres remarquables pouvant supporter sans crainte la comparaison avec toutes les écoles et de tous les temps et de tous les pays! On l'a bien vu à l'Exposition universelle de 1889.

Mais pendant que les artistes courent aux toiles de dimensions immenses, nous ne voyons pas qu'on se soit occupé de peindre soit sur place, soit sur toile, des compositions allégoriques destinées à la décoration des plafonds, les Tuileries exceptées. On se borna à y appliquer tout l'arsenal, bizarre aujourd'hui, de l'ornementation du temps, soit peint, soit en pâte rapportée. On ne vit plus que figures de femmes aux ailes éployées et arrondies (Victoires, Muses, Grâces, etc.), guirlandes de fleurs et de fruits, couronnes et palmettes, trépieds à encens, autels de sacrifices, bucranes, rinceaux, thyrses, vases, médaillons peints en camaïeu ou en porcelaine, carquois, flèches, arcs, caducées, sphinx, oiseaux, cygnes (oh ! les cygnes! en a-t-on assez abusé!), griffons, chimères, sirènes, etc., etc., le tout dans des cadres de bronze et de cuivre doré, appliqué en blanc sur bleu clair, sur jaune clair, sur jaune de Sienne, avec des draperies imitant la soie, bleues, roses, jaunes, etc., une renaissance des arabesques de Raphaël, revues et corrigées. Il faut avouer que l'Empire vint nous délivrer des fameux emblèmes — que quelques grotesques voudraient bien faire reparaître aujourd'hui — tels que faisceaux consulaires, mains fraternelles, niveaux égalitaires, bonnets phrygiens, etc. Les foudres seules réussirent à se glisser sous l'aigle impériale et échappèrent au désastre.

Le calendrier républicain nous offrait le niveau, le bonnet, la cocarde, la pique, la charrue, le compas, le faisceau, le canon, le chêne, etc.

On remarque chez Percier et Fontaine, ces imaginations fécondes, une curieuse tentative, quelquefois heureuse, de l'application de la flore de nos

pays à leur décoration, tentative reprise depuis avec succès par quelques écoles.

Si on n'imita pas réellement les peintures décoratives, alors très peu connues, de l'antiquité, à Paris, on crut qu'on les imitait : cela suffit. Le principal était de rompre avec tout ce qui aurait pu rappeler les petits *culs nus d'Amours* et les gracieuses mythologies des dessus de porte d'un Watteau ou d'un Boucher, et de les remplacer par une mythologie aussi gracieuse, mais plus sévère, ayant *plus de caractère,* suivant l'expression qui s'est conservée depuis cette époque prétentieuse et fait le fond de l'enseignement officiel à l'Ecole actuelle des beaux-arts. La pauvre Vénus et ses colombes furent contraintes de céder le pas à Minerve, la déesse au hibou[1].

Il ne nous reste guère aujourd'hui de spécimens de ce genre de décoration, qu'on ne rencontrerait que dans certains palais nationaux, et surtout dans les *cahiers* et *recueils de documents* publiés à l'époque.

### 4° *Quel est le style de la sculpture décorative du premier Empire ?*

La sculpture décorative se vit entraîner dans le grand mouvement de retour vers l'antiquité grecque et romaine. Les décorations en pâte ou en plâtre s'appliquèrent sur les murs, ce qui produisit un effet analogue à celui qu'on obtient aujourd'hui au moyen d'un *gaufrage* de certaine composition, telle que le *linoleum,* mais avec des arêtes plus fines et plus vives. Ce fut le commencement de la fortune des *pâtissiers,* qui devait se continuer sous la Restauration, jusqu'à la fin du second Empire, et même jusqu'à nos jours, où, au milieu des moulures banales de la corniche du plafond des maisons

1. L'amour du grec fut poussé si loin que les trumeaux de l'*infâme* Boucher s'exposaient à terre sur les quais; les *obscènes* Clodion n'osaient se montrer que sur des socles pourvus d'un mouvement de Lepautre, et on trouvait *honteux* de laisser le *Départ pour Cythère* du galant Watteau dans la galerie du Louvre. Ce qui est consolant pour l'art français, c'est qu'en même temps les crayons du seizième siècle, les gravures d'Albert Dürer et d'Aldegraver s'obtenaient pour quelques sous. (*Cf.* P. Lacroix.)

à loyer, s'épanouit l'éternelle *rosace Louis XVI* que salit la fumée de la suspension placée en dessous.

Comme la sculpture décorative se servait alors du même *fond* que la peinture décorative, nous renvoyons au chapitre précédent. La statuaire, qui se rattache forcément et toujours aux traditions de l'école, sans pouvoir en sortir, nous échappe. Nous pouvons cependant ajouter que le modèle le plus souvent choisi, ou imposé, fut Napoléon lui-même, à pied, à cheval ou en buste. C'est par centaines que se comptent les images de l'empereur.

## II

## La décoration appliquée à l'industrie.

### 1° *Arts industriels.*

Au milieu de la tourmente révolutionnaire, c'est avec plaisir qu'on voit la Convention préoccupée du soin de sauvegarder les anciens monuments.

Mais, à la suite d'ordres mal compris et mal exécutés, une foule de pièces rares provenant des palais ou des églises furent jetées au creuset, les mobiliers des châteaux royaux vendus à l'encan ; on ne fit d'exceptions que pour les porcelaines et les meubles précieux.

Néanmoins, le 8 novembre 1793, un *Muséum central des arts* s'ouvrait, tandis que A. Lenoir s'occupait de former le *Musée des monuments français.*

Plus tard, quand le nouvel ordre de choses fut consolidé et que les arts commencèrent à renaître timidement, profitant de ce que les artistes de l'ancienne France vivaient encore, on aurait pu sauver de la misère un Gouthière, ou donner des commandes à un Riesener : on préféra adopter les idées nouvelles : vive l'antique ! Et ce furent les sempiternels Percier

et Fontaine qui se virent chargés par l'empereur d'exécuter ces coûteuses contrefaçons de l'art ancien, dont nous trouvons des exemples au Garde-Meuble, à Versailles et ailleurs.

### 2° *Le meuble. — Les ébénistes.*

Le seul survivant alors, de ces merveilleux artistes qui, comme l'Allemand David Rœntgen, de Neuwied, ou Joubert, de la butte Saint-Roch, avaient fabriqué les derniers spécimens du style Louis XVI, était l'auteur du bureau-secrétaire de Louis XV que l'on peut admirer aujourd'hui au Louvre, qui l'avait exécuté en collaboration avec son patron, Oëben. Ce chef-d'œuvre, orné de bronzes modelés par Duplessis et de Winant, fondus et ciselés par Hervieux, est dû à J.-H. Riesener, qui demeurait en 1794 (an II) à l'Arsenal, dans la deuxième cour. Né en 1735, Riesener mourut le 6 janvier 1806, ne laissant aucun souvenir de sa fabrication sous l'Empire : on sait seulement qu'il racheta quelques meubles aux ventes ordonnées sous la Révolution. Mais un de ses collègues, autre fabricant comme lui, qui était mort en 1789, avait laissé deux fils qui demeuraient rue Meslée. Il se nommait Jacob. L'un de ses fils prit le nom de Jacob Desmalter et, quittant la rue Meslée, alla s'établir rue des Vinaigriers, où il travailla sous la direction de Percier. C'est là qu'il exécuta ces meubles en acajou et en bois précieux, décorés de cariatides et de figures de sphinx en bronze, revêtues d'une patine verte, qui firent sa réputation.

Fournisseur de Marie-Louise, à laquelle il vendit pour cinquante-trois mille francs une armoire à bijoux, il travailla pour le directeur des Musées impériaux, dessinateur à ses heures, Vivant-Denon, pour les frères de l'empereur, pour l'empereur de Russie, pour l'Espagne, pour l'Angleterre, etc., etc. A l'Exposition de l'an IX, il obtint la médaille d'or, et en l'an X (1802) nous le voyons encore exposer, — mais hors concours cette fois, — avec Burette, Papst, Neckel, Baudon-Goubaud et A. Rascalon, 144, faubourg Saint-Denis, tous inconnus aujourd'hui.

On peut voir des meubles de Jacob Desmalter à Versailles, au Garde-Meuble, au cabinet des Médailles (grande vitrine), et à Saint-Nicolas des Champs (banc d'œuvre, 1806).

La Mésangère a publié dans son Journal la plupart des modèles de meubles de cette période.

Parmi les marchands de meubles, à côté de certains noms qui se retrouveraient encore aujourd'hui dans la profession, nous ne citerons que Feuchère.

### 3° *L'orfèvrerie dans le premier Empire.*

« L'orfèvrerie du siècle de Louis XIV est empreinte du goût de Le Brun. L'armoire et le guéridon de Boule ont les contours, les profils et les cartels de Mansard. Le dix-huitième siècle fait reconnaître son goût mesquin, faux et insignifiant dans les contours de ses glaces, dans le chantourné de ses dessus de porte, de ses voitures, etc., comme dans les plans mixtilignes de ses bâtiments et la manière des compositions de ses peintres. Cependant, la fin du siècle, par une réunion de causes inutiles à décrire ici, vit son goût non seulement changer, mais passer brusquement d'un extrême à l'autre.

« ... L'architecture, qui, en général, donne le ton aux autres arts, et surtout à ceux de la décoration,... se trouve ramenée à la simplicité du goût antique, et même du plus antique, chez les Grecs[1]. »

Ce passage montre bien la haine vouée par ces deux champions fanatiques de l'antiquité — Fontaine surtout — à un siècle que, pour beaucoup de raisons, ils ne comprenaient pas. Ce sont des ennemis farouches qui parlent, et cependant, de bonne foi, supposons un amateur grec du temps de Périclès, éclairé, ce qui veut dire indulgent, en présence d'un beau spécimen français de style Louis XV, serait-il beaucoup plus étonné que nous ne le fûmes, il y a quelques années, devant les beaux échantillons de l'art

1. Percier et Fontaine, *Recueil de décorations intérieures*, Paris, 1801, in-f°.

japonais? Certainement, il trouverait que cela manque de science; mais que d'imagination! — Que dirait le même auteur devant les chefs-d'œuvre de Percier et Fontaine?

Il faut l'avouer, les artistes qui se distinguèrent dans l'exécution des projets de Percier et Fontaine en orfèvrerie avaient été formés sous la monarchie, et c'est ce qui fait leur mérite. Ceux qui furent apprentis sous l'Empire devinrent généralement la médiocrité de la Restauration.

Sans parler des Delaroche, sculpteur-ciseleur; des Hervieux, des Hauré, qui n'étaient pas, à proprement parler, des orfèvres, mais qui s'attaquaient au cuivre pour le fondre et le ciseler, nous citerons Martincourt, le maître de Gouthière; Duplessis, sculpteur; Jean-Louis Prieur, sculpteur-ciseleur et doreur du roi, à qui on doit les cuivres du carrosse du sacre de Louis XVI; Delafontaine, Charité, maître-ciseleur, qui faisait des plaques de giberne et des hausse-cols; le Toulousain Vinsac; Ravrio (A.-A.), né à Paris en 1759, mort en 1814, qui demeurait rue de la Ferronnerie, au Lion d'or, et réussissait également au théâtre, où ses vaudevilles remportaient de vifs succès; enfin Thomire (Pierre-Philippe) (1751-1843), ciseleur, qui était sorti des ateliers de Pajou et de Houdon et avait travaillé pour Louis XVI. Après s'être tenu à l'écart pendant quelque temps, nous le retrouvons chargé de nombreux travaux sous l'Empire, torchères, candélabres, consoles, supports de vase, etc. C'est alors qu'il exécute pour le compte du fameux orfèvre Odiot les *surtouts de table* destinés aux Tuileries, la *Psyché* et la *Toilette* avec le fauteuil et le miroir d'argent doré, avec plaques de lapis, d'après les dessins de Prudhon, offertes à Marie-Louise par la ville de Paris, le 15 août 1810[1], et le *berceau du roi de Rome,* modelé par Raguier (et non Radiguet), d'après les dessins de Prudhon, le 3 mars 1811, aujourd'hui au trésor de Vienne.

1. Ce chef-d'œuvre, emporté à Parme en 1815, a été fondu depuis, sous prétexte d'une épidémie. Les dessins faisaient partie de la collection Maxille. « Ces objets avaient le tort de rappeler au palais de Parme et d'autres lieux, et d'autres temps, et d'autres personnes, » écrit un contemporain.

Thomire était fabricant de bronze. — Nous citerons encore Odiot (J.-B.-Claude), né à Paris le 8 juin 1763, mort en 1850, dont le père, orfèvre également, était mort en 1788. Le jeune Odiot, après avoir servi dans l'armée, où il était parvenu au grade de lieutenant de grenadiers, devint l'orfèvre attitré de l'empereur, à qui il fournit une argenterie massive, généralement lourde de forme, et de plus, quand elle n'était pas romaine, étrusque et égyptienne! Nous mentionnerons Auguste le fils, qui travaillait aussi pour l'empereur, et enfin le plus célèbre de tous ces artistes « qui avaient amené le bronze doré ou mat à une perfection que ne dépassait par l'orfèvrerie fine[1] », le ciseleur sans rival, l'incomparable Gouthière, Gouthière le Beau, dont les bronzes se vendent aujourd'hui au poids de l'or.

Pierre Gouthière, « l'inventeur de la dorure au mat », comme il se qualifie, né vers 1740, sorti de chez Martincourt, travaillait, en 1771, pour M^me^ du Barry, qui lui confiait les bronzes décoratifs de son pavillon de Louveciennes, exécutés sur les dessins de Ledoux et de J.-Denis Dugourc. La dépense, de 1771 à 1773, s'élevait à plus de 100,000 livres[2]. Gouthière, alors établi quai Pelletier, à la *Boucle d'or,* travaillait encore pour M^me^ du Barry en 1789, 90, 91, 92 et même 93. En 1795, il habitait dans le faubourg Saint-Martin un hôtel décoré par lui, et occupé après lui par J.-B. Say, l'économiste, le baron Méchin, et plus récemment, sous le second Empire, par un banquier, M. Delore, et tout dernièrement par un commerçant en vannerie, un fabricant de paniers. Cet hôtel, situé au numéro 78 de la rue du faubourg Saint-Martin, derrière la mairie du II^e^ arrondissement, entre une cour remplie de fabricants en chambre et un jardin, et garni de chaque côté de ces escaliers avec terrasse sur plein cintre, formant voûte en dessous, existe encore : il appartient à la famille Petit-Leroy[3].

1. A. Jacquemart, *Histoire du mobilier.*

2. La ciselure des bronzes d'un seul piédestal est évaluée à 50,000 francs; la monture, à 46,000; la dorure, à 63,000. Bref, trois piédestaux sont portés sur la note pour 420,000 francs.

3. Il renferme encore trois cheminées en marbre de couleur, avec des bronzes ciselés par le maître, et un salon avec la décoration en pâte de l'époque, — le tout au rez-de-chaussée.

Malheureusement pour le vieil artiste, la Révolution lui porta un coup terrible, il fut ruiné. Incapable de pouvoir se faire rembourser les sept cent cinquante mille francs que lui devait M^me^ du Barry, il sollicitait vainement une place dans un hospice et mourait dans la misère en 1806. Son fils, après avoir longtemps réclamé sa créance aux héritiers de la du Barry, n'obtenait qu'en février 1836 la somme de trente-six mille francs.

*Joaillerie.* — Le joaillier de la cour, qui se retire après le sacre, se nommait Foncier, et son successeur Nitot. Un autre joaillier, ou mieux orfèvre-tabletier, se nommait Biennais. Établi rue Saint-Honoré, au Singe violet, en 1800, il vendait à Joséphine, en 1814, une pendule composée d'après les dessins de Joseph Garneray. Il avait succédé à Daguerre et il fournissait de nécessaires l'empereur quand il partait en campagne, Jérôme Bonaparte et généralement la famille impériale. Un des nécessaires de l'empereur se trouve exposé au musée Carnavalet.

## III

### La décoration appliquée à la personne. — Costumes portés sous l'Empire.

Pendant que « nos décorations intérieures, nos ameublements, étaient copiés sur les modèles grecs et romains, nos vêtements avaient cherché à s'y accommoder, de sorte que cette société factice semblait, sous le masque d'un carnaval éternel, jouer quelque incompréhensible comédie, et pendant quelques années nous fûmes le reflet et la copie infidèle de la Rome impériale. Cette abdication à notre nature et à nos instincts était devenue une flatterie[1]. »

1. Guilmard.

Nous ne nous occupons pas des modes antérieures; c'est le *sacre* qui est pour nous le point de départ des modes impériales.

### 1° *Quel est le costume des hommes?*

A l'origine, les hommes imitent les militaires, portent de gigantesques bicornes, un spencer ou une redingote et la culotte; l'épée est abandonnée depuis longtemps et réservée aux seuls militaires.

En 1804, « l'habillement des hommes consiste en cinq ou six sacs qu'on appelle *veste* et *culotte*. On ne porte guère de pantalons, et les redingotes à plusieurs collets sont abandonnées aux domestiques. Le dernier négligé des élégants paraissant aux spectacles consiste en un chapeau à grands bords, en culotte de velours ou de panne, en bottes à la Souvarow, avec des revers jaunes, un habit bien serré, pour mieux dessiner la taille, et des gilets à volonté. Ainsi l'un est en paillasse, l'autre en fiacre, celui-ci en postillon, celui-là en jockey[1]. »

La toile vient de Hollande, le chapeau est à la prussienne, les bottes sont russes, et les *triples* gilets anglais.

En 1806, on se coiffe en coup de vent, les cheveux ramenés sur le nez; en 1809 on se coiffe en chérubin, avec un chapeau en forme de pot de fleurs.

En 1808, on fait rembourrer les épaules de son vêtement pour les rendre carrées comme celles d'un Hercule. Cette mode existe toujours aux États-Unis (1894). Enfin, le merveilleux de 1812 porte son chapeau haut de forme, l'habit à la française, le pantalon échancré sur le côté, dans le bas, et des escarpins à nœud laissant le cou-de-pied à découvert.

### 2° *Quel est le costume des femmes?*

En 1804, les femmes portent la douillette garnie de fourrure, le turban à pointe mameluck; puis la taille remontera sous les bras, la tête se dégar-

1. Kotzebue, *Souvenirs de Paris*, 1804.

nira, et on portera des réseaux d'or, en fleurs, dans les cheveux, sur lesquels on plantera des plumes d'un oiseau d'une nouvelle espèce, *inconnue à Buffon,* le *marabout.* Quelquefois on se coiffera d'une *capote à visière,* ou bien, passant d'une extrémité à l'autre, d'une capote minuscule dite *invisible.* La plus grande preuve de goût qu'une femme puisse donner est d'imiter dans sa tenue les figures des camées antiques et des pierres gravées. Les bras, laissés nus, vont lui donner une exquise élégance, que complétera une robe collante. Malheureusement cette robe est à queue, et on marche dessus.

« Point de fard, point de poudre, les cheveux en désordre, un diadème en brillants, une tunique de dentelles; point de corps, point de paniers et beaucoups de fleurs[1]. »

En 1806, les couleurs claires reviennent à la mode, et après le second mariage nous assistons à une transformation du costume féminin qui se rapproche de celui des hommes : chapeaux hauts de forme, spencer, carrick. Le corset, banni pendant longtemps, reparaît, et les bras nus se cachent dans des manches. On ne porte plus ni sacs ni ridicules. Les femmes porteront bientôt (1809) des *wichouras* (vêtements fourrés) à coqueluches de petit-gris et se coifferont de bonnets de fourrure. Quelques-unes — est-ce par amour pour les militaires? — paraîtront sur les boulevards en pantalon! La mode n'en fut pas continuée. En 1813, la mode est encore changée : les chapeaux sont perchés sur des coiffures d'une hauteur extravagante; on se coiffe à la chinoise, les cheveux relevés sur le front.

N'ayons garde, pour finir, d'oublier, parmi les objets à la mode sous le premier Empire, les *parures en corail,* les *mitaines* et enfin le *cachemire,* ce cachemire de l'Inde qui se transmettait comme un héritage et dont nous avons pu voir des échantillons sur les épaules de nos grand'mères, quand ils n'étaient pas des imitations françaises de Ternaux. Un cachemire, un châle de cachemire, se payait jusqu'à dix mille francs.

1. Kotzebue, *Souvenirs de Paris,* 1804.

Les fournisseurs de l'époque étaient d'abord le grand couturier, Leroy, qui employait comme dessinateur Aug. Garnerey, attaché à l'Opéra; les fleurs naturelles venaient de chez Prévost, dont la boutique, fondée en 1800, existe encore au Palais-Royal; l'orfèvrerie sortait des ateliers de Nitot et de Marguerite. — La modiste à la mode se nommait Mme Rambault.

Vers la fin de l'Empire, les costumes féminins ne montraient plus cette élégance et cette recherche précieuses qui les avaient caractérisés à l'apogée de la puissance impériale. Mais faut-il dire que la mode alors « n'était plus qu'un excès de mauvais goût et une tendance à la caricature[1] »? Nous ne le croyons pas, nous à qui il était réservé de voir les *crinolines* et les *costumes pour vélocipédistes*.

### 3° *Napoléon et le luxe.*

Banni un instant des fêtes républicaines, le luxe reparut petit à petit aux fêtes du Directoire. Les émigrés se décidèrent à rentrer à Paris et à y donner des fêtes qu'imitèrent les banquiers de la Chaussée-d'Antin. Avec le Consulat apparaissent ces glorieux militaires à qui tout est permis, toujours vainqueurs, « à Cythère comme à la bataille »!

Le luxe renaissant est aussitôt adopté par tous, et Bonaparte lui-même, tout en maugréant contre les cent trente mille francs demandés par Percier-Fontaine pour la décoration des meubles du salon de Mme Bonaparte, dans son hôtel de la rue Chantereine, est obligé de s'exécuter : il paye. Mais si Bonaparte suit le mouvement, à peine sacré empereur, Napoléon voudra le conduire. Alors rien de trop beau pour la Malmaison, pour Saint-Cloud, pour les Tuileries surtout, où les N couronnées et les abeilles impériales vont remplacer les fleurs de lis et les emblèmes d'une royauté « à jamais disparue »!

Les Gobelins reçoivent la commande d'une copie du *Sacre* de David, en 1808.

1. P. Lacroix.

Les glaces coulées à Saint-Gobain sont débruties, polies et coupées aux magasins du faubourg Saint-Antoine, qui en renferment pour des millions. Les plus belles et les plus grandes ($2^m,60 \times 2$ m.) orneront les palais impériaux.

Par ordre du ministère de l'intérieur, en 1801 un atelier de mosaïque avait été établi à l'institution des sourds-muets. Dix apprentis, sous la direction de l'Italien Belloni, y exécuteront les morceaux envoyés à l'Exposition de 1810 : *le Génie de l'empereur maintenant la Victoire,* sans oublier les mosaïques de la salle Melpomène, au Louvre, et celles du salon circulaire qui précède la galerie d'Apollon, etc.

Après avoir pris ses dispositions pour décorer son intérieur, Napoléon songe à costumer les personnages qui vont s'y mouvoir et l'animer. David, officiellement chargé de la tâche, va coiffer ses personnages masculins de toques à plumes blanches, et charger leurs épaules de tuniques longues, de manteaux en velours pesants, qui semblent aujourd'hui à notre austérité républicaine un peu ridicules. Les perruques sont définitivement abandonnées. Les femmes, à qui tout va bien quand elles savent le porter, s'avancent pleines de majesté, semblables à des déesses... *Et vera incessu patuit dea.* Jupe longue, manteau à queue, plumes sur la chevelure, au milieu de perles et de diamants, elles rayonnent dans les cérémonies publiques, où leurs merveilleuses toilettes se marient admirablement aux uniformes chamarrés d'or. Tout est à l'unisson : le luxe des équipages et des livrées, des voitures et des carrosses transformés, la splendeur des réceptions. On rivalise de goût : c'est à qui portera les plus beaux diadèmes, les peignes de diamants de la plus belle eau, les plus lourds pendants d'oreilles étincelants de brillants, les bracelets de camées antiques, les colliers de perles et de pierreries.

Le premier consul, lui-même, n'a-t-il pas l'idée de faire enchâsser le *Régent* au milieu de la garde de son épée, entre les quillons (1803)!

Et tandis que, paré par son joaillier Marguerite, qui lui attache à son chapeau de cérémonie une boucle de plus de trois cent soixante mille francs, il s'avance dans la salle à manger pour s'asseoir à une table chargée de

services en argent, de vaisselle de vermeil, et couverte du linge le plus fin (encore une coquetterie de l'Empire), c'est par centaines de mille francs (360,000) que se chiffrent les frais de la cuisine impériale, dirigée par des artistes qui ont nom Laguipière, Riquette, et le fameux Carême.

Pour la toilette de l'impératrice Joséphine, c'est le grand couturier du jour, Leroy, qui est chargé de ce service. C'est lui qui fournit la lingerie fine, les cachemires, — français, bien entendu, le maître ne plaisante pas sur cet article, — les plumes, les mousselines brodées d'or et de perles, les châles, etc. Du reste, c'est le même fournisseur qui fera plus tard le trousseau de Marie-Louise. — C'est pour cette dernière que Percier et Fontaine prépareront une chambre aux Tuileries, dont ils nous ont conservé le dessin. C'est là que seront placés les cadeaux de la ville de Paris, la *Toilette* et la *Psyché* en argent massif, à côté d'un lit merveilleux couronné par un ciel dont les nuages sont en plumes rares et de grand prix, les rideaux du fameux Camille Pernon, de Lyon, membre du tribunal, qui mourait au commencement de février 1809, et, près d'immenses lampadaires, de fauteuils aux courbes gracieuses et légères, le tout au milieu d'un décor peint dans des tons *subdued,* comme disent les Anglais, d'une couleur tendre, et sous un plafond en pâtes et en peintures d'une finesse exquise, et sur un tapis de la Savonnerie à bordure de palmettes du style grec le plus pur ou d'un modèle acheté chez le tapissier de basse-lisse Robert Desrolée. N'oublions pas dans un coin, sur une colonne, quelque vase de Sèvres, cadeau du maître, qui daigne encourager la manufacture.

Quel dommage que ce rêve ne dure que cinq ans !

## ÉPILOGUE

La Restauration ne créa pas un art propre ; elle continua à suivre les errements de l'époque impériale, seulement avec cette différence que l'étude de l'archéologie prit d'immenses développements et amena la curieuse

évolution du *romantisme,* qui devait aboutir à la réhabilitation du moyen âge, sous la conduite d'esprits distingués et originaux comme Viollet-le-Duc et Didron. Mais que de luttes! Est-ce que le temps n'est pas encore bien rapproché où les professeurs *actuels* de l'École des beaux-arts (alors des *anciens*) envoyaient leurs *nouveaux* jeter des gros sous à Viollet-le-Duc ouvrant son cours dans l'hémicycle (1867)? Et l'École des beaux-arts, est-elle donc sortie si complètement de la vieille ornière? Les Grecs et les Romains règnent toujours à l'École, dans nos rues, dans nos places publiques... et dans nos lycées. Dans l'art appliqué à l'industrie, nous avons, il est vrai, progressé, grâce à des professeurs comme Galland, pour n'en citer qu'un; mais encore faudrait-il qu'on laissât à ses élèves la faculté de se produire; et, par malheur, l'adjudication des travaux de décoration se donne sans doute à la suite de concours dans lesquels, évidemment, ce n'est pas la valeur artistique qui l'emporte : nos rues semées d'un peuple de grotesques sont là pour en témoigner.

D'autre part, l'art officiel enseigné à l'École, pour ne parler que de celui-là en général et de l'architecture qui fleurit de nos jours en particulier, ne vous semble-t-il pas que les Bailly (tribunal de commerce), les Dayroud (théâtre du Châtelet), les Baltard (Saint-Augustin), ne méritent guère notre admiration, et que l'Hôtel des postes en architecture, et en décoration le monument Rougevin, mettent le comble à notre méfiance pour tout ce qui concerne le classique consacré par les concours?

FIN

SOCIÉTÉ ANONYME D'IMPRIMERIE DE VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE
Jules Bardoux, Directeur.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01410 1733